Platón

y la poesía

Ion

Introducción, traducción y comentarios de **Javier Aguirre**

PLAZA Y VALDES
PYV
EDITORES

Clásicos europeos

PLATÓN Y LA POESÍA

ION

PLATÓN

Introducción y traducción a cargo de
Javier Aguirre

PLAZA Y VALDES
P Y V
EDITORES

Primera edición: 2013

© Javier Aguirre, 2013
© Plaza y Valdés Editores, 2013

Colección *Clásicos Europeos y Diálogos con Clásicos Europeos*. Dirigida por Roberto R. Aramayo.

Derechos exclusivos de edición reservados para Plaza y Valdés Editores. Queda prohibida cualquier forma de reproducción o transformación de esta obra sin previa autorización escrita de los editores, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Plaza y Valdés, S. L.
Murcia, 2. Colonia de los Ángeles
28223, Pozuelo de Alarcón
Madrid (España)
☎: (34) 918126315
e-mail: madrid@plazayvaldes.com
www.plazayvaldes.es

Plaza y Valdés, S. A. de C. V.
Manuel María Contreras, 73. Colonia San Rafael
06470, México, D. F. (México)
☎: (52) 5550972070
e-mail: editorial@plazayvaldes.com
www.plazayvaldes.com.mx

Diseño de cubierta: Javier Jubera García

ISBN: 978-84-15271-84-0
D. L.: M-22999-2013

Impresión: Ulzama Digital

Para Helena e Izarbe,
que cruzaron los puentes del río Lee

... hay que poner término a semejantes mitos, no sea que creen en nuestros jóvenes una fuerte inclinación a la vileza.

República, III, 391e

Sumario

0. **Agradecimientos** 11

INTRODUCCIÓN

1. **Platón y el conflicto con la poesía** 15
   1.1. LA PRESENCIA DE LOS POETAS EN LA VIDA DE LA POLIS ... 15
   1.2. LAS CRÍTICAS DE PLATÓN A LA TRADICIÓN POÉTICA 21
   1.3. PLATÓN Y LA FUNCIÓN DE LA NUEVA POESÍA 36

2. **El *Ion* platónico: datación, argumento y personajes** 47
   2.1. DATACIÓN DRAMÁTICA Y LITERARIA 47
   2.2. ARGUMENTO Y PARTES DEL DIÁLOGO 49
   2.3. EL FILÓSOFO SÓCRATES Y EL RAPSODA ION 54

3. **El debate sobre la autenticidad y la valoración del diálogo** 71
   3.1. GOETHE Y SCHLEIERMACHER ANTE EL *ION* 71
   3.2. EL DEBATE SOBRE LA AUTENTICIDAD DEL *ION* 78
   3.3. VALORACIÓN FILOSÓFICA Y LITERARIA DEL DIÁLOGO 86

4. **Los temas del *Ion*: *téchnē* y *enthousiasmós*** 93
   4.1. *TÉCHNĒ* Y VIRTUD EN PLATÓN 93
   4.2. LA *TÉCHNĒ* EN EL *ION* 100
   4.3. EL *ENTHOUSIASMÓS* EN PLATÓN Y EN LA TRADICIÓN POÉTICA GRIEGA 105
   4.4. EL *ENTHOUSIASMÓS* EN EL *ION* 111

ION

5. Traducción 117
6. Comentario 139
7. Bibliografía 195

0. Agradecimientos

El presente trabajo reúne la traducción del *Ion* platónico y diversos materiales destinados a la mejor comprensión del diálogo. Para la traducción he utilizado el texto griego establecido por Burnet, del que me he alejado en los siguientes casos: en 530d9 leo *akroasthaí* en lugar de *akroasasthaí*; en 532b5, leo *homologeî* en lugar de *homologêi*; en 533c2 no tengo en cuenta *rapsodiou*; en 533c9 leo *apophainómenos* en lugar de *apophainóumenos*; finalmente, en 533d7 leo *hóste* en lugar de *hóst'aû*. En cuanto al resto del contenido del libro, buena parte procede de las preguntas, dudas y sugerencias planteadas durante años por los alumnos de la asignatura *Hermenéutica* —eliminada del plan de estudios a partir del curso 2013-2014—, en cuyo programa se incluyó la lectura en común del *Ion*. Desde aquí, deseo mostrar mi agradecimiento y afecto a todos ellos. Una parte importante de la preparación y redacción del libro la llevé a cabo en la University College Cork (UCC), República de Irlanda, en cuyo Departamento de Filosofía transcurrió mi primera mitad del curso 2011-2012 como profesor invitado. Mi agradecimiento a los compañeros y alumnos del departamento y, muy especialmente,

a su director, el profesor Graham Parkes, y a los becarios Kenn Steffensen y Mercedes L. Inva, quienes facilitaron enormemente mi estancia en esa maravillosa ciudad. También debo agradecimiento al profesor John Bremer (Cambridge College), autor de un gran libro sobre el *Ion*, con quien coincidí en la UCC durante dos semanas y quien durante todo el proceso de elaboración de este trabajo me ayudó con sus sabios comentarios. Y a mis amigos y colegas Antonio Alegre Gorri, Javier Alonso Aldama, Alberto Bernabé, Luis Andrés Bredlow, Tomás Calvo Martínez, Francesc Casadesús, Ismael Grasa, Juan Carlos Rodríguez Delgado y José Solana, quienes leyeron el original y me hicieron valiosos comentarios. En este apartado de agradecimientos quiero recordar, finalmente, a mis queridos amigos de Sunday's Well Road, con quienes disfrutamos y seguiremos disfrutando de felices encuentros; y, por supuesto, a Mar y a nuestras hijas Helena e Izarbe, a quienes están dedicadas estas páginas.

INTRODUCCIÓN

1. Platón y el conflicto con la poesía

1.1. La presencia de los poetas en la vida de la polis

En el libro III de *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, Diógenes Laercio afirma que «estando [Platón] a punto de presentarse a un certamen con una tragedia suya, ante el teatro de Dionisio, tras haber escuchado a Sócrates, quemó sus poemas diciendo: «Acude, oh Hefesto, aquí, que Platón necesita tu auxilio».[1] Con esta breve pero elocuente anécdota, Diógenes Laercio nos informa de que Platón, al conocer a su maestro Sócrates, abandonó los versos para abrazar la filosofía, al tiempo que nos informa también de la polémica relación que, posteriormente, habría de establecerse entre el filósofo ateniense y los poetas de la tradición. Según afirma el propio Platón, la polémica entre la filosofía y la poesía no es algo novedoso ni exclusivo de su tiempo: en el libro X de la *República*, Sócrates afirma que «la poesía y la filosofía están en conflicto desde antiguo» (*Palaià mén tis diaphorà philosophíai kaì poietikêi*, 607b). Sin duda, Platón tiene en mente a pensadores como Heráclito y Jenófanes, quienes, valiéndose de sus versos, lanzan críticas contra los más grandes poetas de la tradición,

[1] D. L., III, 5. Sigo la traducción de Bredlow (2010).

Pereza y Valdés editores

incluidos Homero y Hesíodo, admirados por su condición de educadores de los griegos. Así, en un célebre fragmento de Heráclito[2] leemos que «Homero merecía que lo expulsaran de los certámenes y que lo apalearan, y Arquíloco otro tanto» (D. K. B 42), mientras que en otro fragmento afirma: «¡Maestros de los más Hesíodo! Creen que el que más sabe es él, que no conocía el día y la noche...» (D. K. B 57). Son bien conocidas, asimismo, las críticas dirigidas por Jenófanes a la imagen antropomórfica de los dioses difundidas por los poetas: «A los dioses les achacan Homero y Hesíodo todo aquello que entre los hombres es motivo de vergüenza y de reproche: robar, adulterar y engañarse unos a otros» (D. K. B 11).[3] El hecho de que Heráclito y Jenófanes, como también Pitágoras, Empédocles o Parménides, hayan utilizado recursos tradicionalmente considerados poéticos —la escritura en verso, el uso de metáforas, el empleo de vivas imágenes visuales o el uso de fórmulas mítico-religiosas— como vehículo de crítica contra los poetas explica el reproche, recogido por Sócrates en la *República*, que desde la poesía se lanzaba contra la filosofía, al tildarla, entre otras cosas, de «perra arisca que ladra a su dueño» (607b).[4] Desde la perspectiva que nos ofrece Platón, nada que añadir, por consiguiente, en lo que respecta a los mutuos recelos entre filósofos y poetas.[5]

[2] Para los fragmentos de los filósofos presocráticos sigo la edición de Diels-Kranz (1985) y la traducción de Bernabé (2003).

[3] Otras críticas a los poetas o a su concepción de la divinidad se encuentran en Jenófanes, D. K 21 B 1, 13-24, B 10 y B 12; Heráclito, D. K. 22 B 40, B 56 y B 104; Empédocles, 31 B 134; Pitágoras, fr. 42 Wehrli.

[4] Platón alude en numerosas ocasiones a las burlas lanzadas por los poetas cómicos contra los filósofos, especialmente contra Sócrates; *cf. Apología,* 19c; *Fedón,* 70b-c; *Fedro,* 269e-270a; *Cratilo,* 401b; *Político,* 299b-c; *Parménides,* 135d. Sobre la figura del intelectual en la comedia griega, *cf.* Imperio (1998).

[5] En todo caso, con respecto a la «querella entre la poesía y la filosofía» de la que nos habla Platón, hay que señalar con fuerza que antes del gran desarrollo de la

Es interesante constatar, por otro lado, que tras la desaparición de Platón la disputa entre poesía y filosofía toma un aspecto mucho más amable, hecho aparentemente marginal, pero que revela tanto la magnitud de la «antigua disputa» como la dirección que ha tomado la solución de la misma.[6] En este senti-

prosa en el siglo V, no solo no hay filosofía como género opuesto a la poesía, sino que tampoco existe la poesía como género opuesto a la prosa. La prosa no nace en Grecia hasta el siglo V, de la mano de la historia, la retórica y la medicina, corrientes intelectuales que toman distancia de la poesía mítica en busca de un espacio propio mediante distintos recursos de autoridad. Como tendremos ocasión de comprobar, también Platón, utilizando la prosa de un modo especial, pretende situar la filosofía en un lugar privilegiado.

[6] Un ejemplo ilustrativo de ello lo encontramos en la actitud de Aristóteles. El Estagirita reconoce abiertamente en la *Poética* el valor catártico de la tragedia, lo que lo aleja del juicio platónico, y reconoce en la poesía cierto valor filosófico, como cuando al compararla con la historia afirma que «la poesía es más elevada y filosófica» (1451b5-6). Sin embargo, ello no debe esconder el hecho de que el filósofo asume con Platón la convicción de que con el discurso filosófico se inicia algo nuevo que, en gran medida, rompe con la tradición poética anterior. Ser consciente de este hecho es necesario si se desea percibir correctamente la magnitud y las razones de fondo del conflicto del que Platón nos está hablando. En este sentido, Aristóteles no duda en subrayar la diferente naturaleza de la poesía y la filosofía y en presentar la superioridad de esta sobre aquella en lugares clave de su obra. Ya en el capítulo primero de la propia *Poética* el filósofo afirma que «a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así [poetas]. Pero *nada en común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso*» (1477b17-19). (Trad. de García Yebra, 1992.) Y en la *Metafísica*, donde el Estagirita describe el origen y desarrollo de la filosofía a partir de los criterios por él mismo establecidos, afirma: «... consideramos que *esta* [la filosofía] *es la única ciencia libre*: solamente ella es, en efecto, su propio fin. Por ello cabría considerar con razón que el poseerla no es propio del hombre, [...] de modo que —según dice Simónides— *solo un dios tendría tal privilegio* [...] Pero ni la divinidad puede ser envidiosa, sino que, como dice el refrán, *los poetas dicen muchas mentiras [pòlla pseúdontai aoidoí]*» (982b22-3a4). Y unos párrafos más adelante añade: «Tales, el introductor de este tipo de filosofía, dice que [el *archḗ*] es el agua [...] tomando esta idea posiblemente de que veía que el alimento de todos los seres es húmedo y que a partir de ello se genera lo caliente mismo y de ello vive (pues aquello a partir de lo cual se generan todas las cosas es el principio de todas ellas), tomando, pues, tal idea de esto, y también de que las semillas de todas las cosas son de naturaleza húmeda, y que el

do, parece que, después de Platón, la disputa entre la poesía y la filosofía ha llegado en buena medida a su fin, presumiblemente, con la separación de ambas y la victoria de la segunda como vehículo principal de transmisión de conocimiento en el espacio cultural griego. En esa victoria, la obra de Platón, bien provista de ataques dirigidos contra la poesía y sus más consagrados representantes, ha sido decisiva. Platón es, en efecto, el primer pensador que parece tomar plena conciencia de las consecuencias que puede acarrear la desmesurada presencia de manifestaciones poéticas en la polis, por constituir un eficaz vehículo transmisor de valores que en muchas ocasiones resultan perjudiciales. El diagnóstico en que se basan los temores de Platón es correcto: los poetas, en particular Homero y Hesíodo, pero también los líricos y, desde luego, los poetas trágicos y cómicos, constituyen el vehículo de la cultura en todas sus dimensiones, ejerciendo, de hecho, un verdadero monopolio en el sistema educativo griego, donde la mentalidad de los ciudadanos se modela en un amplio y complejo espacio poético nutrido de personajes, relatos e imágenes que son transmitidos oralmente en numerosas manifestaciones, tanto públicas como privadas, y que se extienden a lo largo de toda la vida del ciudadano; así, los niños aprenden a leer y son instruidos por sus nodrizas mediante la lectura y memorización de relatos homéricos; los jóvenes se introducen en la vida adulta a través de los simposios y heterías masculinas o a través de los tíasos femeninos, círculos cerrados

agua es, a su vez, el principio de la naturaleza de las cosas húmedas. Hay, por lo demás, quienes piensan que *también los más antiguos, los que teologizaron por primera vez* [...] *tuvieron una idea así acerca de la naturaleza: en efecto, hicieron progenitores de todas las cosas a Océano y Tetis, y que los dioses juran por el agua, la llamada Estigia por ellos* [los poetas]» (983b18-26). (Trad. de Calvo Martínez, 1994.) En estos pasajes, el Estagirita establece de un modo eficacísimo los criterios que van a definir la figura y la tarea del filósofo, a tiempo que aleja al poeta de los cometidos de aquel.

donde la poesía constituye un importante elemento de cohesión grupal; las representaciones dramáticas y los concursos rapsódicos constituyen, por su parte, verdaderos espectáculos de masas donde se establece un intenso vínculo emocional entre el poeta y el auditorio, de donde asimismo sale reforzada la unión del individuo con su comunidad y con su tradición.[7] Un importante testimonio literario que ilustra la presencia de los poetas

[7] Desde el ámbito de la sociología de la comunicación, Havelock (2002) trató de ilustrar la influencia que las antiguas prácticas de la oralidad poético-mimética pudieron tener en la conformación de la mentalidad griega de la época arcaica, y los cambios que trajo consigo el progresivo derrumbamiento de esas prácticas en favor de una nueva cultura predominantemente escrita. A juicio de Havelock, gracias a la irrupción de la escritura el lector pudo liberarse de la enorme carga emocional que conlleva la memorización del registro acústico, solo posible mediante la conformación de una sintaxis de imágenes y la creación de un nuevo lenguaje caracterizado por una sintaxis de conceptos. La obra de Havelock tiene el mérito de transmitir eficazmente la idea de que la obra de Platón debe ser leída en el contexto de la revolución que supuso la creciente presencia del texto escrito en el mundo griego de su época, pero erró al atribuir a la escritura un excesivo protagonismo en la explicación de la situación cultural griega de finales del siglo V, y erró también al tomar a Platón como el representante supremo de la nueva cultura escrita frente a la vieja cultura oral. En este sentido, cabe afirmar que la escritura no fue sino un factor más de cambio de mentalidad entre otros factores que se habían gestado dentro de una cultura de naturaleza oral; podemos añadir, a modo de ejemplo, que el discurso desarrollado por los pensadores jonios, eléatas y pitagóricos, de gran contenido abstracto, no se gestó en el seno de una cultura escrita, sino oral, lo que no impide que se tratara de una oralidad de naturaleza muy distinta de la poética. Por otro lado, Havelock obvió las críticas dirigidas por Platón a la escritura al final del *Fedro* y en la *Carta* VII, como obvió también el hecho significativo de que Sócrates, maestro de Platón, fuera un filósofo convencidamente ágrafo. La obra de Platón, finalmente, en modo alguno puede ser explicada a partir de su polémica con los poetas de tradición oral, sino más bien a partir de la polémica con todas las grandes corrientes intelectuales de su tiempo, corrientes, de hecho, vinculadas en muchas ocasiones a la escritura. Un documentado análisis crítico de las tesis de Havelock puede verse en los recientes trabajos de Reale (2001), Rodríguez Delgado (2009 y 2010). Sobre la presencia de la oralidad poética en la cultura griega arcaica y clásica merece ser destacado el ya clásico trabajo de Gentili (1996) quien, sin renunciar a los logros de Havelock, evita caer en sus errores.

en la sociedad ateniense lo encontramos en la comedia *Las ranas* de Aristófanes, autor contemporáneo de Platón y privilegiado testigo de los avatares de su ciudad. En esta obra, el comediógrafo ateniense pone en escena a los poetas trágicos Esquilo y Eurípides, quienes debaten sobre las aportaciones de los poetas a la sociedad. El personaje de Eurípides afirma que los poetas «hacemos mejores a los hombres en las ciudades» (*beltíous te poioûmen toùs anthrópous en taîs pólesin,* 1009-1010), a lo que Esquilo añade que los primeros poetas beneficiaron a la sociedad de diversos modos, pues «Orfeo nos enseñó los Misterios y a abstenernos de los homicidios, y Museo, la curación de las enfermedades y los oráculos, y Hesíodo el trabajo en el campo, las estaciones de los frutos y el arado, [...] y el divino Homero [...] nos enseñó las cosas más nobles: ejércitos ordenados, la virtud y el armamento de los varones» (véase 1029-1036).[8] El enorme prestigio de los poetas, particularmente de Homero, durante los períodos arcaico y clásico, fue bien descrito por Grote (1867: I, 455), quien escribió que

> la mayoría de los hombres que tenían una opinión que defender, se jactaban de poder apoyarla o reforzarla por medio de algunos pasajes de Homero, bien o mal explicados. De este modo, Homero se puso al servicio de cada litigante, y los poemas homéricos se presentaron como conteniendo, aunque fuera de modo implícito, doctrinas bastante ajenas de la época en que fueron compuestas.

La idea de que los poetas han sido los educadores de los griegos es, por consiguiente, plenamente asumida por la mayoría

[8] Para la obra de Aristófanes sigo la edición de Macía Aparicio (1993). La importante presencia de los poetas en el ámbito de la educación griega es un hecho bien documentado en todas las épocas. El propio Platón lo ilustra en *Fedro,* 245a; *Protágoras,* 338e-339e, 325e-326a; *Leyes,* 810e-811a. *Cf.,* también, en Homero, *Ilíada,* IX, 527; Píndaro, *Nemea,* VII, 12-16 o Jenofonte, *Banquete,* III, 5.

de los griegos de finales del siglo V, y una idea con la que el joven Platón tuvo que convivir durante su período de formación. Contra esta opinión generalizada y contra la forma de cultura que la sustenta se rebelará el filósofo ateniense.

1.2. LAS CRÍTICAS DE PLATÓN A LA TRADICIÓN POÉTICA

Los comentarios de Platón sobre la poesía están diseminados a lo largo de toda su obra, desde la temprana *Apología de Sócrates*, texto que desde el punto de vista *filosófico* puede ser considerado su primera obra, hasta las *Leyes*, obra cuya conclusión parece haber coincidido con la muerte del filósofo.[9] Al investigar la naturaleza de la poesía, Platón destaca dos aspectos fundamentales: su origen externo, en cuanto dependiente de la inspiración divina o *enthousiasmós*, y su naturaleza imitativa o mimética.[10] El hecho de que ambas cuestiones sean ampliamente tratadas en diversas ocasiones a lo largo de los diálogos permite acercarnos a

[9] Todos los comentarios sobre la poesía contenidos en la obra de Platón están reunidos en el muy documentado trabajo de Vicaire (1960). Las principales líneas interpretativas sobre la relación de Platón con la poesía desarrolladas en los siglos XIX y XX han sido comentadas por Isnardi Parente (1974: II, 696-713). Un breve y valioso comentario a los estudios clásicos del siglo XX sobre esta cuestión puede consultarse también Giuliano (2005: 5-17).

[10] Sobre la inspiración divina o *enthousiasmós* en Platón, el trabajo de Tigerstedt (1969) sigue siendo la referencia principal. Sobre la inspiración poética en la literatura griega anterior a Platón puede consultarse Tigerstedt (1970), Murray (1981) y Velardi (1989). En castellano, contamos con el trabajo clásico de Gil (1966). En cuanto a la imitación en Platón, de entre la enorme literatura existente, cabe señalar los trabajos clásicos de Tate (1928 y 1932) y los valiosos trabajos recientes de Nehamas (1982), Else (1986), Belfiore (1983 y 1984), Halliwell (1988 y 2002) y Moss (2007). Una puesta al día sobre el estado de la cuestión en ambos temas se encuentra en Giuliano (2005), excepcional trabajo que fue publicado tras el prematuro fallecimiento de su autor, hecho que explica algunas deficiencias menores en la edición.

la comprensión de lo que Platón entiende por poesía, si bien debemos asumir la frustrante evidencia de que Platón nunca escribió un tratado sistemático sobre el tema y de que sus numerosas reflexiones al respecto no poseen el carácter unitario de una *poética.* La imagen más conocida del poeta inspirado aparece en el célebre pasaje de las *Leyes* donde el Ateniense recuerda un viejo mito según el cual «una vez que el poeta se ha sentado en el trípode de su musa, no está ya en su juicio *[ouk émphron estín],* sino que, a manera de una fuente, deja fluir libremente lo que a él llega» (719c). El tema de la inspiración poética ya había sido tratado brevemente en la *Apología de Sócrates*, donde es caracterizada con unos rasgos que permiten valorar la naturaleza de la poesía y la labor de los poetas. Como es bien sabido, en la *Apología*, documento platónico de indudable valor histórico, Sócrates se defiende de las acusaciones de la ciudad contra su persona remitiéndose al extraño oráculo de Delfos, transmitido a su amigo Querofonte, ya fallecido, según el cual no hay griego más sabio que Sócrates. Ante el tribunal que lo juzga, Sócrates manifiesta que, en su intento de refutar el oráculo, había llegado paradójicamente a la verificación del mismo. Sócrates relata que, tras haber dialogado con los políticos, se había dirigido a los poetas, ciudadanos que pasan por ser los sabios de la ciudad y, según el relato expuesto ante el tribunal que lo juzga, había llegado a la conclusión de que los poetas «no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración *[enthousiázontes],* como los adivinos y los que recitan oráculos. En efecto, también estos dicen cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen *[ísasin dè oudèn hôn légousi]*» (22c).[11] Lo

[11] Para las citas de la *República* utilizo directamente o sigo en lo fundamental la traducción de Eggers Lan incluida en Alegre Gorri (2011). Para las *Leyes*, utilizo la traducción de Lisi (1999). Siempre tengo presente la edición griega de Burnet (1972).

interesante de este juicio es el hecho de que Sócrates vincula la inspiración de los poetas con la falta de conocimiento, idea ampliamente desarrollada en el *Ion* y que será fundamental a la hora de valorar la actividad poética. Hay que resaltar el hecho de que con Platón el poeta inspirado aparece por primera vez como un personaje pasivo desprovisto de responsabilidad en el relato, imagen que, por otro lado, contradice abiertamente lo afirmado por los poetas sobre sí mismos y sobre su labor inspirada.

En los párrafos finales del *Menón*, Sócrates se expresa de un modo sorprendentemente similar al explicar la fuente de la *recta opinión (orthḕ dóxa)* de los políticos, también atribuida a la inspiración divina:

> ... no es por ningún saber, ni siendo sabios, como gobernaban los Estados gentes como Temístocles [...] y por eso no estaban en condiciones de hacer a los demás como a ellos, pues no eran tal como eran por obra del conocimiento [...] Entonces, si no es por el conocimiento, no queda sino la recta opinión. Sirviéndose de ella gobiernan los Estados los políticos, y no difieren en nada, con respecto al conocimiento, de los vates y los adivinos. Pues, en efecto, también ellos dicen, por inspiración, muchas verdades, pero no saben nada de lo que dicen. [...] Correctamente llamaríamos divinos a los que acabamos de mencionar, vates, adivinos y poetas todos, y también a los políticos, no menos que de ésos podríamos decirles que son divinos e inspirados *[theíous te eînai kai enthousiázein]*, puesto que gracias al hálito del dios y poseídos por él *[katechoménous ek toû theoû]* es como con sus palabras llevan a buen fin muchos y grandes designios, sin saber nada de lo que dicen *[ísasin dè oudèn hôn légousin]*. (99b-d)

Los poetas y los políticos aparecen unidos, por consiguiente, en la inspiración y en la ignorancia, hecho significativo si tenemos en cuenta que la expresión pública de la palabra constituye el instrumento que permite a ambos ocupar un pri-

vilegiado lugar en la vida de la polis. La inspiración poética también aparece tratada en el *Fedro*, identificada en esta ocasión como la locura que tiene como origen a las musas. Según la hermosa descripción de Sócrates,

> el tercer grado de posesión y de locura *[katokochḗ te kaì manía]* viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos educa a los que han de venir. Aquel, pues, que sin la locura de las Musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por los que se encuentran en estado de locura. (245a)

Podría pensarse que en el *Fedro* se produce una revalorización platónica de la poesía. Sin embargo, el hecho de que la acción de las musas lleve al poeta «fuera de sí» y, por consiguiente, fuera de la esfera de la razón, no debe tomarse en Platón como un aspecto positivo. Por si hubiera alguna duda al respecto, en la jerarquía de las almas expuesta en 248d-e, el alma del poeta aparece colocada en el sexto lugar, por encima del alma del artesano y del campesino, pero por debajo del alma que se ocupa del arte adivinatorio y de los ritos de iniciación. Debe añadirse, no obstante, la importante precisión de que Sócrates se refiere explícitamente a «uno de esos [poetas] a quienes les da por la imitación» *(poiētikòs ḗ tōn perì mímēsín tis állos),* de modo que la escasa valoración del alma de *ese tipo* de poeta se debe a su relación con la imitación, matiz fundamental, pues la imitación constituye precisamente el eje en torno al cual Platón va a desplegar las mayores acusaciones contra los poetas. Como es bien sabido, en la *República* se llega a plantear una norma que prohíba la presencia de los poetas imitadores en el Estado ideal.

Las acusaciones dirigidas a los poetas en la *República* son numerosas y de muy diversa factura. Las críticas del libro II (376e-383c) se despliegan en el contexto de la educación de los guardianes del Estado. Sócrates admite que la educación de los guardianes debe llevarse a cabo tanto mediante discursos falsos como mediante discursos verdaderos, entendiendo por falsos los relatos míticos, que a su juicio deben ser enseñados a los niños a una edad temprana, con el fin de moldear al joven cuando esto es posible. Esta capacidad del mito para forjar el alma del niño exige el rechazo de la mayoría de los mitos relatados por Homero y Hesíodo y otros poetas, por contener frecuentemente mentiras innobles que representan mal a dioses y héroes y que suponen un mal ejemplo para los jóvenes. Porque, en palabras de Sócrates, «las impresiones que a esa edad reciben suelen ser las más difíciles de borrar y las que menos pueden ser cambiadas» (378e). Siguiendo criterios estrictamente educativos, los dioses deben ser presentados como la causa de todo lo bueno, de modo que debe ser rechazado todo lo malo atribuido por los mitos tradicionales, como las injusticias, las disputas o el infortunio; en este sentido, la primera norma que, a juicio de Sócrates, debe prevalecer siempre es la de que «el dios no es la causa de todas las cosas, sino solo de las buenas» (380c). En segundo lugar, Sócrates subraya el hecho de que un dios no es como un hechicero, capaz de mostrarse con aspectos distintos, sino que, en cuanto ser simple, es incapaz de abandonar su propio aspecto. En efecto, todo lo que es excelente, y dios es perfecto, es lo que menor modificación admite, ni por obra de otro ni por obra de sí mismo, ni admitiría tampoco la mentira que supone recurrir a falsas apariencias con el ánimo de confundir a los humanos. En este sentido, los forjadores de mitos del Estado ideal deberán tener siempre presente que «el dios es absolutamente simple y veraz tanto en sus hechos como en sus palabras, y él mismo no se transforma ni en-

gaña a los demás por medio de una aparición o del discurso o del envío de signos, sea en vigilia o durante el sueño» (382e). Puede apreciarse que la crítica a los poetas en el libro II, además de a la práctica educativa, apunta también al modo en que la teología tradicional representa a los dioses, crítica que ya había sido adelantada, como vimos, por Jenófanes y Heráclito.

Las acusaciones del libro III (386a-398b) contra los poetas siguen enmarcadas en el contexto de la educación de los guardianes del Estado. La primera crítica se dirige al modo en que los poetas describen el Hades. En este punto, Sócrates deja claramente establecido que el criterio con que debe ser abordada la valoración de la poesía en modo alguno es un criterio estético, pues el rechazo de los mitos sobre el más allá se produce, tal como Sócrates manifiesta, «no porque estimemos que no sean poéticos o que no agraden a la mayoría, sino, por el contrario, porque cuanto más poéticos, tanto menos conviene que los escuchen niños y hombres que tienen que ser libres y temer más a la esclavitud que a la muerte» (387b). Sócrates somete, por consiguiente, la actividad del poeta a la utilidad de la ciudad y no a la belleza o al gusto de la mayoría, idea sobre la que volverá en más de una ocasión en la *República*. Desde este criterio de valoración, Sócrates rechaza toda aquella poesía que muestre cualquier exceso en los dioses y varones de alta estima, sea en su manifestación de sentimientos o en la búsqueda de placeres y riquezas. Frente a tales excesos, la obligación del poeta en el Estado ideal consiste en mostrar en toda circunstancia la moderación del hombre virtuoso. En esta misma línea, también debe ser prohibida aquella poesía que describa maldades cometidas por dioses y héroes, por constituir excusas para justificar las malas acciones propias. Por todas estas razones, afirma Sócrates, «hay que poner término a semejantes mitos, no sea que creen en nuestros jóvenes una fuerte inclinación a la vileza» (391e). Y

también debe prohibirse que los poetas hablen erróneamente sobre los temas más importantes, como cuando afirman que «hay muchos injustos felices y en cambio justos desdichados, y que cometer injusticias da provecho si pasa inadvertido, en tanto la justicia es un bien ajeno para el justo, y lo propio de este su prejuicio» (392b). Por el contrario, en el Estado ideal se prescribirá que los poetas canten mitos de contenido instructivo desde el punto de vista moral. Una vez expuestas estas medidas relativas al contenido de la poesía, Sócrates deja de lado la cuestión de lo que debe ser dicho y no dicho por los poetas para abordar, de un modo que resulta sorprendente, la cuestión de la forma o estilo de lo narrado *(léxis)*. En esta parte del diálogo, Sócrates lleva a cabo la célebre distinción entre las tres formas de narración: la *simple* (*haplei diégesis* o estilo indirecto), propia del ditirambo, la *imitativa (diégesis dià miméseos)*, propia de la comedia y de la tragedia, y la *mixta (diégesis di' amphotéron)*, mezcla de ambas, propia de la épica homérica. En su exposición ante Adimanto, Sócrates se muestra extremadamente crítico con la narración imitativa, en primer lugar porque, siguiendo el principio fundamental del Estado justo según el cual a cada hombre le corresponde una y solo una tarea (véase IV, 432c-434c), si alguien trata de aplicarse en muchos oficios, fracasará al no poder destacar en ninguno, y la poesía imitativa supone, precisamente, la presencia de una multiplicidad de modelos susceptibles de ser imitados. Pero es que, además, la imitación del poeta, entendida como personificación, conlleva la identificación con los personajes representados, y una identificación que no solo atañe al poeta, sino también al oyente, de modo que este puede llegar a asimilar la naturaleza misma del personaje personificado.[12] Por ello, los

[12] Tanto en su uso habitual como en su uso platónico, el término *mímesis* posee una gran complejidad semántica, por significar tanto «la personificación de un

Pinza y Valdés editores

guardianes no solo no se ocuparán de ninguna otra tarea distinta a la que les corresponde en cuanto guardianes, sino que tampoco imitarán, y en el caso de imitar, solo será permitida «la imitación pura del hombre virtuoso» *(tòn toû epieikoûs mimetèn ákraton)* (397d). Por todo ello, aunque la poesía imitativa —la comedia y la tragedia— sea de hecho la que resulta «más agradable para los niños, así como para sus maestros y para la mayoría de la muchedumbre» (397d), Sócrates reivindica la poesía de estilo simple y con poca presencia de imitación como aquella que se adapta mejor a la organización del Estado.[13] Y, por ello, en su exposición final, Sócrates afirma que

> si arribara a nuestro Estado un hombre cuya destreza lo capacitara para asumir las más variadas formas y para imitar todas las cosas y se propusiera hacer una exhibición de sus poemas, creo que nos prosternaríamos ante él como ante alguien digno de culto, maravilloso y encantador, pero le diríamos que en nuestro Estado no hay hombre alguno como él ni está permitido que llegue a haberlo, y lo mandaríamos a otro Estado, tras derramar mirra sobre su cabeza y haberla coronado con cintillas de lana. En cuanto a nosotros, emplearemos un poeta y un narrador más austero y menos agradable, pero que nos sea más provechoso, que imite el modo de hablar del hombre de bien y que cuente sus relatos ajustándose a aquellas pautas que hemos prescrito desde el comienzo, cuando nos dispusimos a educar a los guerreros. (398a-b)

personaje» como «la creación de una copia», significados que, a su vez, atañen a diferentes ámbitos de la realidad, como pueden ser el acto de composición de una obra poética, la representación del actor en el escenario, la instrucción del niño mediante mitos o la expansión del ciudadano adulto en las manifestaciones poéticas públicas o privadas.

[13] Como ha señalado audazmente Bottin (1975: 60-62), Platón no se limita a tratar teóricamente la cuestión, sino que también ofrece un ejemplo práctico del paso de una narración mimética a una narración simple, al transformar los versos homéricos A 12-42 de la *Ilíada* en la paráfrasis de los mismos en *República,* III, 392c-394c.

Podemos concluir que la crítica a la poesía dirigida desde la noción de *imitación*, tal como aparece en el libro III, sigue vinculada al debate sobre la educación moral de los guardianes, pero también al importante principio según el cual en el Estado ideal a cada hombre le corresponde una sola tarea, principio fundamental que será el que rija también la constitución interna del alma (véase IV, 443c-444b).

El ataque más radical a la poesía pertenece, sin embargo, al último libro de la *República*, y se conforma también en torno a la noción de imitación. En el libro X (595a-608b), Platón vuelve sobre la cuestión de la poesía imitativa, atribuida a Homero y a los poetas trágicos, para rechazarla en su totalidad por considerarla perniciosa para el justo ordenamiento del alma humana. Conviene llamar la atención sobre el hecho de que el rechazo de la poesía imitativa en el libro X se despliega a partir de un argumento que vincula una valoración de naturaleza metafísica («la poesía imitativa es representación de apariencias») con una valoración de naturaleza ética («la poesía imitativa es perjudicial para el justo ordenamiento del alma»), vinculación de difícil factura, pero que el filósofo va tejiendo a través de una compleja argumentación.[14] La argumentación platónica parte de la distinción entre la Idea única, fabricada por Dios, el objeto producido por el artesano a partir de aquella Idea, y la copia realizada por el

[14] Es importante señalar que el rechazo de la poesía imitativa por parte de Platón no se debe a que ella constituya una copia y, en consecuencia, una realidad degradada con respecto al original, sino al hecho de que ella constituye una representación de meras apariencias en lugar de una representación de la realidad. En este sentido, Belfiore (1983: 40) ha distinguido un sentido ontológico *(ontological sense)* y un sentido veritativo *(veridical sense)* de la falsedad, y ha atribuido al libro X el segundo y no el primer sentido. Tal como apunta Nehamas (1982: 60), «ni una sola vez en *República* 10 es el término *mímesis* utilizado como referencia a la relación entre objetos sensibles y Formas». En esta misma línea interpretativa, se sitúa, a mi modo de ver correctamente, el reciente trabajo de Moss (2007).

pintor a partir de la *apariencia (phainómena, phantásmata, eídola)*[15] de la obra producida por el artesano, de donde resultan tres actores distintos —el productor, el artesano y el imitador— a quienes corresponden tres objetos progresivamente degradados en su valor ontológico (véase 596a-e). Según la descripción socrática, en cuanto imitador, el poeta trágico se encuentra al mismo nivel que el pintor, pues como a este, al poeta le corresponde la producción de una apariencia que, por un lado, se aleja tres veces de la verdad y, por otro, se produce a partir de un pseudoconocimiento carente de contenido (véase 598d-599a). En este sentido, al referirse a la obra de Homero y los poetas trágicos, Sócrates afirma lo siguiente: «hemos oído a algunos decir que estos conocen todas las artes, todos los asuntos humanos en relación con la excelencia y la maldad *[aretèn kaì kakían]* e, incluso, los asuntos divinos» (598d-e); pero «todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia *[mimetàs eidólon aretês eînai]* y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad» (600e). Sócrates niega por consiguiente que Homero o los poetas trágicos posean conocimiento alguno en lo tocante «a los asuntos más bellos e importantes [...], lo relativo a la guerra y al oficio de general, al gobierno de los Estados, y a la educación del hombre» (599c), es decir, en todo aquello que tradicionalmente se relaciona con la virtud o excelencia humana.[16] Por el contrario, carente de verdadero co-

[15] Esos términos son introducidos por Platón a fin de describir tanto la labor del artista como la del objeto imitado; *cf.* 598b, 599a, 599d, 600e, 601b, 605c.

[16] Es un hecho significativo que esta misma acusación sea también dirigida contra los sofistas Protágoras y Pródico, de quienes se afirma que «en sus lecciones privadas, podían inculcar en sus contemporáneos la idea de que no serían capaces de administrar ni su casa ni su Estado si ellos no supervisaban su educación» (600c-d). Una acusación semejante que también vincula a poetas y sofistas aparece en el *Gorgias,* donde Sócrates sostiene que la actividad poética es «una forma de retórica». El fragmento completo es como sigue:

nocimiento de la virtud, «el poeta colorea cada una de las técnicas con palabras y frases, aunque él mismo solo está versado en el imitar, de modo que a los que juzgan solo basándose en palabras les parezca que se expresa muy bien» (601a), valiéndose para ello del «metro, ritmo y armonía» adecuados. Así pues, Sócrates no solo acusa al poeta imitativo de carecer de conocimiento sobre lo que constituye la excelencia humana, porque «no está versado en lo que es, sino en lo que parece» (*toû mèn óntos oudèn epaíei, toû dè phainoménou,* 601b), sino también de poseer la capacidad de engaño que le permite esa apariencia de saber. Las acusaciones no acaban allí, pues cabe añadir que el arte mimético se asocia con la parte inferior del alma, aquella parte alejada de la sabiduría, de modo que «el arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior» (603b).[17] En efecto, la poe-

> Sóc. —¿Y a qué aspira esa poesía grave y admirable, la tragedia? ¿Es solo su propósito y su empeño, como tú crees, agradar a los espectadores o también esforzarse en callar lo placentero y agradable cuando sea malo y en decir y cantar lo útil, aunque sea molesto, agrade o no a los oyentes? ¿A cuál de estas dos tendencias responde, en tu opinión, la tragedia? Cal. —Es evidente, Sócrates, que se dirige más al placer y a dar gusto a los espectadores. Sóc. —¿Y no decíamos ahora, Calicles, que esto es adulación? Cal. —Ciertamente. Sóc. —Continuemos; si se quita de toda clase de poesía la melodía, el ritmo y la medida, ¿no quedan solamente palabras? Cal. —Forzosamente. Sóc. —¿Y no se pronuncian estas palabras ante una gran multitud, ante el pueblo? Cal. —Sí. Sóc. —Luego la actividad poética es, en cierto modo, una forma de oratoria. Cal. —Así parece. Sóc. —Por consiguiente, será oratoria popular de tipo retórico. ¿O no crees que se comportan como oradores los poetas en el teatro? Cal. —Sí, lo creo. Sóc. —Pues ahora hemos encontrado una forma de retórica que se dirige a una multitud compuesta de niños, de mujeres, de hombres libres y esclavos, retórica que no nos agrada mucho porque decimos que es adulación. (502b-d)

Estos fragmentos y otros similares muestran que el conflicto de Platón con poetas, sofistas y otros notables personajes públicos de la polis debe ser situado en el contexto polémico de un espacio educativo común.

[17] Sócrates no se refiere en esta ocasión a la doctrina tripartita del alma expuesta en *República,* IV, sino a la división de las partes del alma expuesta en *República,* X, 602c-603a.

sía imitativa no invita a comportarse de un modo racional y moderado ante los infortunios, que es el modo correcto de comportarse, incluso en las situaciones más dolorosas, como puede ser el fallecimiento de un hijo, sino a dar rienda suelta a las quejas y lamentaciones, que pertenecen a la parte inferior del alma. La poesía imitativa no se dirige, por consiguiente, al hombre racional, sabio y moderado, de carácter simple *(haploûs)* y, por ello, difícil de imitar, sino a la multitud, de carácter colorido *(poikílos)* fácil de imitar y de agradar (véase 605a).[18] Por ello, Sócrates concluye que

> también es justo que no lo admitamos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras echa a perder a la parte racional, tal como el que hace prevalecer políticamente a los malvados y les entrega el Estado, haciendo sucumbir a los más distinguidos. Del mismo modo diremos que el poeta imitativo implanta en el alma particular de cada uno un mal gobierno, congraciándose con el alma insensata de ella... (605a-b)

Una vez más, Sócrates expresa la incompatibilidad del poeta imitativo con el buen funcionamiento del Estado ideal. Podría parecer que una vez expulsados los poetas del Estado, Sócrates ha dado por finalizada su exposición acusatoria contra la poesía imitativa. Sin embargo, añade una acusación más, que a su juicio constituye, además, «la mayor acusación contra la poesía *[tó ge mégiston kategorḗkamen]*, pues lo más terrible es su capacidad de dañar incluso a los hombres de bien, con excepción de unos

[18] El hombre virtuoso, precisamente por poseer una naturaleza simple, no tiene ningún interés para el poeta imitativo, que prefiere los caracteres coloridos y, por consiguiente, alejados de la virtud.

pocos» (605c). Por si no fuera suficiente con lo dicho hasta el momento, Sócrates le achaca a la poesía trágica su poder para llevar incluso al hombre de bien a regocijarse con los lamentos de los héroes sumidos en la aflicción, y a seguir con simpatía y elogios al poeta que logra ponerlo en esa situación. Es decir, a elogiar lo que el hombre de bien no aceptaría de sí mismo, sino que viviría con vergüenza como algo abominable (véase 605c ss.). Porque, además, «lo que experimentamos de las aflicciones ajenas revierte sobre nosotros mismos, pues después de haber nutrido y fortalecido la conmiseración respecto de otros, no es fácil reprimirla en nuestros propios padecimientos» (606b). Es, precisamente, esa parte inferior del alma, hambrienta de lágrimas y lamentos, la que los poetas satisfacen y deleitan, de modo que aquel que no ha sido suficientemente educado, afloja la vigilancia de la parte quejumbrosa del alma. Y lo mismo cabe afirmar respecto de lo ridículo, propio de la comedia, de las pasiones sexuales, de la cólera y de cuantos apetitos hay en el alma, de modo que, ante «la poesía de tal índole, [...] el oyente debe estar en guardia contra ella, temiendo por su gobierno interior» (608a-b). Por ello, reitera Sócrates, aun aceptando que «Homero es el poeta más grande y el primero de los trágicos, [...] hay que saber también que, en cuanto a poesía, solo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos *[mónon hýmnous theoîs kaì egkōmia toîs agathoîs]*» (607a). El destierro de la poesía del Estado aparece, por consiguiente, como algo exigido por la razón, dado que lo que el Estado necesita es una poesía sometida a él, una poesía que no solo sea agradable, sino también beneficiosa. Tras lanzar todas estas acusaciones contra los poetas, Sócrates concluye su análisis estableciendo la separación entre poesía y filosofía y recordando que «la poesía y la filosofía están en conflicto desde antiguo» (607b).

Como puede comprobarse, las acusaciones contra la poesía lanzadas por Platón[19] son numerosas, atañen tanto al contenido como a la forma, y son dirigidas desde diversos supuestos éticos, políticos y metafísicos. Asimismo, todas ellas han recibido sus propias réplicas desde distintos ámbitos. En este sentido, es habitual condenar la ya proverbial intolerancia del filósofo ateniense. También se suele acusar a Platón de haber malinterpretado la naturaleza de la poesía, y de haber desarrollado una argumentación de carácter confuso y débil. Se suele afirmar, en efecto, que sus juicios sobre la poesía (dentro y fuera de la *República*) son difícilmente compatibles entre sí, y que la referencia a la mímesis y a la inspiración no son sino pobres recursos metafísicos para maquillar lo que en el fondo no sería sino la rivalidad por un mismo espacio educativo.[20] A estas réplicas, en muchos casos razonables, habría que añadir, no obstante, ciertas matizaciones que pueden ayudar a entender la verdadera naturaleza del conflicto entre Platón y los poetas: en primer lugar, con respecto a la intolerancia platónica, debe tenerse en cuenta que lo que está en juego en esta polémica en torno a la poesía no es la regulación de una actividad meramente lúdica, tal como podríamos entender hoy la actividad literaria, sino el monopolio educativo en vista a la formación de ciudadanos. En este sentido, aunque las drásticas medidas propuestas por el filósofo puedan repugnarnos, buena parte de las críticas —en particular las contenidas en los libros II y III— son, cuando menos, razonables desde el punto de vista de los contenidos deseables en la formación ética y política de un ciudadano, incluso de un ciudadano ateniense del siglo V. En cuanto a las réplicas que apuntan a la

[19] Asumo que las críticas vertidas por el personaje Sócrates pertenecen, en realidad, a Platón.

[20] Comentarios críticos desde distintos presupuestos han sido lanzados por Stockton (1952), Versenyi (1970-1971) y Rosen (1988).

incoherencia en sus juicios sobre poesía, en el caso de la *República* se habla del tratamiento confuso que se hace de la imitación poética y de la contradicción que parece darse entre el libro III, donde Sócrates admite «la imitación pura del hombre virtuoso» (397d), y el libro X, donde el filósofo se vanagloria de haber fundado el Estado de un modo correcto al «no aceptar de ningún modo la poesía imitativa» (595a). Ambas réplicas pierden consistencia si se tiene en cuenta que los distintos aspectos que conforman la noción de *mímesis* son introducidos por el filósofo a medida que sus argumentos lo van requiriendo, lo que explica que la complejidad del término varíe notablemente del libro III al libro X. Si se considera este hecho, cabe interpretar que la poesía imitativa, tal como el término es utilizado por Platón en el libro X, incluye única y exclusivamente aquella poesía que pretende enseñar virtud a partir de la mera apariencia de virtud —en referencia a Homero, los poetas trágicos y cómicos, etcétera—, pero no aquella poesía que, de hecho, es capaz de enseñar virtud mediante la imitación de la verdadera virtud, a cuyo conocimiento puede acceder el filósofo. Este sería el caso de «la imitación pura del hombre virtuoso» del que se habla en el libro III, que podría ser admitida en el Estado junto a «los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos» de los que se habla en el libro X. Según esta interpretación, no toda la poesía que imita cabría integrarla en la categoría de *poesía imitativa*, de modo que no toda la poesía que imita sería expulsada del Estado.[21] Continuando con este tipo de réplica, hay que añadir que, si bien es cierto que tanto el modo en que Platón aborda la tradición poética como la valoración que de ella hace parecen variar notablemente de un diálogo a otro, también es cierto que el

[21] En esta línea interpretativa se sitúan, a mi juicio correctamente, los trabajos de Asmis (1992: 350-351) y Moss (2007: 437).

trasfondo común que domina en todo momento es la reivindicación del papel de la filosofía como guía del recto proceder del individuo y del Estado, un papel tradicionalmente reservado a los poetas y que ahora Platón adjudica al filósofo. Incluso en el *Banquete*, donde la poesía y los poetas aparecen elogiados de un modo que contrasta con el tratamiento de la *República*, el filósofo expresa claramente la necesidad de una poesía cívica sometida al dictado de la filosofía. En suma, Platón se rebela contra una educación tradicional cuyo contenido lo constituyen hechos protagonizados por dioses y héroes, representados en numerosos contextos orales de gran eficacia comunicativa, en los que la memorización está garantizada tanto por los recursos mnemotécnicos utilizados como por la identificación emocional del oyente con los modelos representados. Frente a este modelo, vinculado a la figura del poeta, Platón propone un nuevo modelo de educación, vinculado a la figura del filósofo, cuyo contenido lo constituye la verdad, transmitida preferentemente de manera oral, al modo socrático, pero que se apoya en textos de gran eficacia propedéutica y que apela directamente a una comprensión de tipo intelectual. Llegados a este punto, se hace necesario añadir dos importantes precisiones: en primer lugar, que en el peculiar contexto polémico en el que se sitúa la obra de Platón, los poetas no son, como ya adelantamos, los únicos objetivos de sus ataques; y en segundo lugar, que Platón no va a renunciar en ningún momento al poder de la poesía como vehículo de transmisión de conocimiento.

1.3. PLATÓN Y LA FUNCIÓN DE LA NUEVA POESÍA

En la obra de Platón, no es posible desvincular la crítica dirigida a la poesía tradicional de las críticas dirigidas contra otras co-

rrientes intelectuales que durante ese mismo período pugnan por ocupar un mismo espacio en el sistema educativo griego. Un documento excepcional que ilustra todo ello lo constituye el *Fedro*, diálogo en el que Platón rivaliza con los principales oradores y sofistas de su tiempo en la tarea de establecer los criterios que deben regir la elaboración de todo texto, sea destinado a la escritura o a la lectura pública, y que concluye con el establecimiento de una nueva retórica —pero también una nueva poesía y una nueva mitología— sometida a la autoridad de la filosofía. Como oponente principal en el diálogo Platón escoge conscientemente a Lisias, por ser «el más hábil de los que ahora escriben» (*deinótatos ṏn tṏn nŷn gráphein,* 228a). Al comienzo del diálogo, Fedro, único interlocutor directo de Sócrates en la obra, expone un discurso sobre Eros recientemente elaborado por Lisias. Tras escucharlo, Sócrates responde con un primer discurso en el que se defiende la misma tesis de Lisias, pero que, a diferencia de aquel, en esta ocasión resulta formalmente impecable. Seguidamente, Sócrates pronuncia un segundo discurso, perfecto ya no solo en cuanto a la forma, sino también en cuanto al contenido. Tras analizar los tres discursos, la conclusión a la que llega Sócrates es la de que el arte de la escritura solo puede pertenecer al filósofo. El punto de partida de la elaborada argumentación lo constituye la afirmación socrática de que «es cosa evidente que nada tiene de vergonzoso el poner por escrito las palabras [...] pero [...] sí [...] el no hablar ni escribir bien, sino mal y con torpeza» (258d). Con este inicio, Platón pretende distanciarse tanto de los que recelan acríticamente y sin matices de todos los que se dedican a la elaboración de discursos escritos —despectivamente llamados «logógrafos» (véase 257b-d)—, como de los principales escritores del momento, ocupados profesionalmente en la elaboración de textos que posteriormente son leídos públicamente en las instituciones atenienses. El dis-

curso de Lisias sobre Eros (230e-234c), pretendidamente ingenioso, defiende la paradójica tesis de que el amado no debe complacer a quien lo ama, sino a quien no lo ama, pues Eros es una enfermedad y el enamorado alguien que ha perdido la razón. El discurso de Lisias, genial a juicio de Fedro, «sobre todo por las palabras que emplea» (234c), es criticado por Sócrates debido a su torpe elaboración argumentativa. Según la precisa exposición de Sócrates, Lisias «no arranca desde el principio, sino desde el final, y atraviesa el discurso como un nadador que nada de espaldas y hacia atrás» (264a), queriendo ilustrar con ello que las premisas, las conclusiones y las distintas partes del discurso han sido unidas desordenadamente y sin un criterio lógico, del mismo modo que en el famoso epigrama atribuido a Cleóbulo,

> Broncínea virgen soy, y en el sepulcro de Midas yazgo.
> Mientras el agua fluya, y estén en plenitud los altos árboles,
> clavada aquí, sobre la tan llorada tumba,
> anuncio a los que pasan: enterrado está aquí Midas,

nada importa qué se diga al principio y al final, o en qué orden se dispongan los versos. Frente a este modo de proceder, Sócrates establece que «todo discurso debe estar compuesto como un organismo vivo, de forma que no sea acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medio y extremos, y que al escribirlo, se combinen las partes entre sí y con el todo» (264c).[22]

Como modelo ilustrativo de todo lo expuesto, Sócrates compone un primer discurso (237b-c, 238d-241d) en el que también se defiende la tesis de Lisias, pero que en esta ocasión resulta impecable desde el punto de vista formal, y alejado, por

[22] La misma idea es expuesta en *Político,* 277b; *Filebo,* 64b y 66d; *Timeo,* 69b; *Leyes,* 752a.

consiguiente, del modo rapsódico —paratáctico— del epigrama de Cleóbulo y del discurso de Lisias. En la composición de Sócrates hay dos hechos que reclaman la atención de Fedro y del propio lector del diálogo: en primer lugar, el brusco corte que, tras la extensa definición de Eros, realiza Sócrates para hacer un comentario, de naturaleza claramente irónica, sobre la divina inspiración en la que él mismo ha caído mientras elaboraba el discurso (véase 238c-d). En segundo lugar, la brusquedad con que Sócrates da por finalizado su discurso, alegando que su voz «empezaba a sonar épica y no ditirámbica y, precisamente, al vituperar» (241e), mostrando asimismo su sincero rechazo a elaborar un elogio del que no ama una vez expuestos los supuestos daños que supondría ceder ante aquel que ama. Por el contrario, Sócrates ve la necesidad de elaborar un segundo discurso, una «palinodia» destinada a limpiar la impiedad e irreverencia cometida contra el dios Eros en los dos discursos anteriores (véase 243b-d). En esta ocasión, Sócrates elabora una gran composición en la que comienza afirmando «que no es cierto el relato, si alguien afirma que estando presente un amante, es a quien no ama, a quien hay que conceder los favores, por el hecho de que uno está loco y cuerdo el otro» (244a). El extenso discurso, impecable en su forma y en su contenido, constituye uno de los textos literarios más hermosos, no solo de Platón, sino de toda la literatura universal. La palinodia socrática dedicada al dios Eros está elaborada en un lenguaje poético repleto de imágenes, metáforas y relatos míticos de los que se sirve el autor para transmitir contenidos de alto valor filosófico. En un excepcional despliegue creativo, Sócrates expone el celebérrimo relato mítico del carro alado tirado por dos caballos y guiado por el auriga, del que se sirve para ilustrar la naturaleza del alma; expone la metáfora del espacio supraceleste, reducto de la verdad y solo accesible al entendimiento, con el que pretende ilustrar el

mundo de las Formas; seguidamente se sirve de la metáfora de la llanura de la Verdad y del precepto de Adrastea a fin de ilustrar el destino escatológico de las almas separadas del cuerpo, y de la famosa doctrina de la reminiscencia de las almas que habitaron el mundo de las Formas, con la que Platón ilustra el proceso del conocimiento; y se sirve de la metáfora del alma alada que se eleva desde la belleza de los cuerpos hasta la Belleza misma, con la que ilustra el poder de Eros en el proceso del conocimiento de los objetos más elevados. Durante su exposición, el propio Sócrates reconoce en varias ocasiones la necesidad de utilizar los recursos de la poesía con el fin de poder transmitir los más grandes contenidos filosóficos a que el ser humano pueda acceder.[23] En este sentido, son significativas las palabras con las que Sócrates da por finalizada su palinodia:

> Sea esta, querido Eros, la más bella y mejor palinodia que estaba en nuestro poder ofrecerte, como dádiva y recompensa, y que no podía por menos de decirse poéticamente y en términos poéticos [...] Obteniendo tu perdón por las primeras palabras y tu gracia por estas, benevolente y propicio como eres no me prives del amoroso arte que me has dado, ni en tu cólera me lo embotes, y dame todavía, más que ahora, la estima de los bellos. Y si en lo que, tanto Fedro como yo, dijimos antes, hay algo duro para ti, echa la culpa a Lisias, padre de las palabras, hazle enmudecer de tales discursos y volver [...] a la filosofía, para que ese amante suyo no divague como ahora, sino que simplemente lleve la vida hacia Eros con discursos filosóficos. (275a-b)

El discurso de Sócrates finaliza, por consiguiente, instando a Lisias a que abandone el tipo de composiciones que acostumbra a elaborar, y a que se acerque a la filosofía. Una vez leído el segundo discurso de Sócrates, cabe preguntar si es posible

[23] *Cf. Fedro,* 246a, 247c, 253c, 257a, 265b-c.

hablar con propiedad de un conflicto real entre Platón y la poesía. La respuesta es claramente negativa: Platón no está en conflicto con la poesía en cuanto poesía, sino con el tipo de poesía elaborada por los poetas de la tradición y por sus propios contemporáneos. Frente a todos ellos, Platón trata de crear una nueva poesía, no solo agradable, sino también útil y alejada, por consiguiente, de los criterios dominantes. La nueva poesía platónica es una poesía comprometida con la búsqueda de la verdad y destinada a la transmisión persuasiva de la misma, objetivo que el filósofo logra poniendo en marcha toda la maquinaria del lenguaje al servicio de un nuevo tipo discurso eficazmente atractivo.[24] En cuanto vinculada a la búsqueda de la verdad, la nueva persuasión a la que sirve el nuevo lenguaje poético de Platón constituye un antimodelo de la persuasión imperante en su tiempo. En efecto, tal como afirma Sócrates en las últimas páginas del *Fedro*, «quien pretende ser orador, no necesita aprender qué es, de verdad, justo, sino lo que opine la gente que es la que va a juzgar; ni lo que es verdaderamente bueno o hermoso, sino solo lo que lo parece. Pues es de las opiniones de donde viene la persuasión, y no de la verdad» (*ek gàr toúton [tôn dóxon] eînai tò peíthein all' ouk ek tês aletheías,* 259e-260a). La consecuencia de todo ello es que «cuando un maestro de retórica, que no sabe lo que es el bien ni el mal, y en una ciudad a la que le pasa lo mismo, la persuade [...] sobre lo malo como si fuera bueno, y habiendo estudiado las opiniones de la gente, la lleva a hacer el mal en lugar del bien [...]» (260c), entonces, los frutos cosechados por la ciudad no son buenos. En este punto, Platón no se limita a realizar un agudo diagnóstico del tipo de discurso dominante en su tiempo, sino que nombra a sus más

[24] Sobre el nuevo modelo de poesía inspirado por Platón, *cf.* Gaiser (1984) y los caps. IV y VI de Reale (2001).

reputados representantes e, incluso, señala sus más reconocidas aportaciones. Además de Lisias, en el diálogo son nombrados, entre otros, Gorgias, Trasímaco, Palamedes, Protágoras, Pródico e Hipias, en una larga lista que concluye con una referencia, quizá irónica, a «las dotes naturales» de Isócrates (véase 278 ss.). Frente al tipo de persuasión promovida por todos estos autores, fundada en el fácil halago del auditorio, Platón propone una persuasión basada en *el conocimiento de la verdad, el conocimiento del alma humana* y *el conocimiento del tipo de discurso que conviene a cada tipo de alma*, pues, tal como se concluye hacia el final del diálogo,

> antes de que alguien vea la verdad de aquello sobre lo que habla o escribe, y llegue a ser capaz de definir cada cosa en sí y, definiéndola, sepa también dividirla en sus especies hasta lo indivisible, y por este procedimiento se haya llegado a conocer a fondo la naturaleza del alma, descubriendo la clase de palabras adecuadas a la naturaleza de cada una, y establezca y adorne el discurso de manera que dé al alma compleja discursos complejos y multísonos, y simples a la simple, no será posible que se llegue a manejar con arte el género de los discursos, en la medida en que su naturaleza lo permita, ni para enseñarlos ni para persuadir... (277b-c)[25]

O lo que, más brevemente, cabe afirmar: la verdadera escritura persuasiva solo resulta posible bajo la guía y dictado de la filosofía, y el verdadero orador solo puede ser el filósofo. Así pues, al establecer los criterios para la correcta elaboración de los escritos destinados a la lectura pública, Platón ha establecido también los criterios que deben regir una nueva poesía que resulte de utilidad para el Estado.

[25] Una exposición más extensa de esta cuestión se encuentra desarrollada en 272b.

La estrecha relación entre la filosofía y la poesía establecida por Platón en el *Fedro* se pone también de manifiesto en el *Banquete*, diálogo en el que el filósofo vuelve a mostrar su conocimiento de los más reputados escritores contemporáneos y su habilidad como poeta y mitólogo. En esta ocasión, Platón reúne en la casa del poeta trágico Agatón al orador Fedro, nuevamente interlocutor de Sócrates, al sofista Pausanias, al médico Erisímaco, al poeta cómico Aristófanes, y al propio Agatón, en cuyo honor se organiza un banquete a fin de celebrar la victoria de su primera tragedia en un concurso poético. Tal como sucede en el *Fedro*, cada uno de los participantes compone un discurso dedicado a Eros. En el *Banquete*, Platón demuestra su enorme capacidad literaria, capaz de imitar todos los estilos literarios del momento. El diálogo culmina cuando, una vez que los participantes han abandonado la reunión o se han quedado dormidos, Sócrates obliga a Aristófanes y a Agatón a reconocer que «es cosa del mismo hombre saber componer comedia y tragedia, y que quien con arte es autor de tragedias lo es también de comedias» (223d), queriendo afirmar con ello, tal como lo ha expresado certeramente Reale (2001: 168) que «el verdadero poeta es el filósofo, y el verdadero arte es aquel que está ligado a la búsqueda de la verdad que, en cuanto tal, engloba tanto la realidad del cómico cuanto la del trágico, y la expresa de manera adecuada». Como ya había ocurrido en el *Fedro*, Platón concluye que la condición de verdadero poeta corresponde al filósofo. Desde esta perspectiva, se comprende perfectamente la antológica escena en la que un Alcibíades totalmente ebrio hace su ruidosa aparición en la casa del poeta dispuesto a «coronar la cabeza del hombre más sabio y bello» (212e), en referencia a Agatón, pero que ante la repentina visión de Sócrates no duda en pedirle al propio poeta coronado «algunas cintas para coronar también esta su admirable cabeza y que no me reproche que te coroné a

ti y que, en cambio, a él, *que vence a todo el mundo en discursos, no solo anteayer, como tú, sino siempre*, no lo coroné» (213e). Platón, travestido para esta ocasión en el joven, hermoso y ebrio Alcibíades, corona la cabeza de Sócrates como representante supremo de una nueva poesía sometida a la filosofía.

Hay que añadir, finalmente, que en alguna ocasión Platón presenta su propia obra, los diálogos, como modelo de esa nueva poesía. En algunos pasajes, el filósofo ateniense da pistas al respecto, como cuando en el libro II de la *República* le hace afirmar a Sócrates:

> Querido Adimanto, *por lo menos hasta el día de hoy, ni tú ni yo somos poetas, sino fundadores de un estado*; y el que funda un estado no está obligado él mismo a idear relatos mitológicos, sino a tener claramente en su mente las líneas directrices de los mismos, ateniéndose a las cuales los poetas deberán construir los mitos. (378e-9a)[26]

Pero, como si esta irónica declaración no fuera suficiente, Platón lo afirma expresamente en el libro VII de las *Leyes*, en un contexto en el que el diálogo gira en torno a los textos que deben ser utilizados en la educación de los jóvenes. En el curso del diálogo, el Ateniense, una vez que ha analizado junto a Clinias la actividad de los más reconocidos poetas de la tradición, afirma que «cada uno de estos poetas ha dicho algunas cosas buenas y otras de valor opuesto. Por tanto, [...] es mi opinión precisa que constituye un gran riesgo proponer a los jóvenes de manera indiscriminada un estudio de estos autores» (811b-c). Y, seguidamente, haciendo referencia a los discursos por ellos mismos elaborados a lo largo del propio diálogo platónico, añade:

[26] Sobre el modo en que Platón presenta su propia obra como el modelo de la nueva poesía, *cf.* Gaiser (1984).

> Los mismos parecen tener un desarrollo para nada diferente a una composición poética, [...] y entre todos los que había aprendido u oído recitar en prosa o en poesía, me han parecido, sin parangón, los más equilibrados y los más adaptados a los jóvenes oyentes. Por tanto, no sabiendo qué otro modelo proponer al Custodio de las Leyes o al pedagogo, me veré obligado a recomendar a todo docente transmitir a sus discípulos estos mismos discursos [...]. En tal caso, en absoluto hay que dejarlos pasar, sino fijarlos mediante la escritura. (810c-e)

De este modo, el Ateniense parece proponer las propias *Leyes* y, por extensión, los diálogos platónicos, como modelo de texto dirigido a la formación de la juventud, una formación que ya no se sustenta en la identificación del discípulo con el héroe representado, sino en la búsqueda consciente de la verdad.

Esta afirmación será corroborada más adelante, cuando describe la *República* como la obra poética más lograda de cuantas hasta el momento se hayan realizado:

> Huéspedes nobilísimos, nosotros mismos somos autores de una tragedia y, posiblemente, de la más bella y elevada, no por otra cosa, sino porque nuestra constitución *[politeía]* ha sido fijada a imitación de la vida más bella y más noble. Justamente por este motivo podemos decir que nuestra obra es una tragedia verdadera y auténtica en grado sumo. (817b)

Como agudamente ha observado Gaiser (1984: 110-111), en este fragmento:

> Platón indica que el ordenamiento de la polis *(politeía),* opuesto a la tragedia tradicional como poesía trágica más verdadera, se presenta de una manera doble: por una parte, se puede entender con esa palabra la vida política en el estado bien gobernado; por la otra, también la representación literaria de ese ordenamiento es una *politeía*, una obra

> de legislación política. Del segundo significado se sigue que el drama más bello no es otro que la presente obra literaria de Platón, en la cual se describe el ordenamiento fundado filosóficamente.[27]

El diálogo filosófico creado por Platón, síntesis y superación de la vieja tragedia y la vieja comedia, se presenta a sí mismo como el relato más bello, atravesado por el pensamiento filosófico y al servicio de la búsqueda de la verdad. Una aportación que, como ya expresara Nietzsche (1973: 141) en *El nacimiento de la tragedia*, condicionaría para siempre la evolución de la literatura en Occidente:

> El diálogo platónico fue, por así decirlo, la barca en la que se salvó la vieja poesía náufraga, junto con todos sus hijos: apiñados en un espacio angosto, y medrosamente sujetos al único timonel Sócrates, penetraron ahora en un mundo nuevo, que no se cansó de contemplar la fantasmagórica imagen de aquel cortejo. Realmente Platón proporcionó a toda la posteridad el prototipo de una nueva forma de arte, el prototipo de la novela: de la cual se ha de decir que es la fábula esópica amplificada hasta el infinito, en la que la poesía mantiene con la filosofía dialéctica una relación jerárquica similar a la que durante muchos siglos mantuvo la misma filosofía con la teología: a saber, la de esclava. Esa fue la posición de la poesía, a la que Platón la empujó, bajo la presión del demónico Sócrates.

Sobre la naturaleza de ese proceso de sometimiento de la poesía a la filosofía que tan audazmente descubriera Nietzsche, no pocas claves se encuentran en el breve y polémico diálogo titulado *Ion*.

[27] El título original de la *República* es, precisamente, *Politeía*.

2. El *Ion* platónico: datación, argumento y personajes

2.1. Datación dramática y literaria

El *Ion* es uno de los más breves diálogos platónicos. De estructura sencilla, representa la conversación que, en torno a una media hora, discurre entre Sócrates y el rapsoda Ion a las puertas de la ciudad de Atenas. El diálogo se produce una vez finalizadas las fiestas de Asclepio, en Epidauro, y antes del comienzo de las Grandes Panateneas, en Atenas. Dado que el día grande del festival correspondía al día 28 del mes de Hecatombeón (entre el 22 de junio y el 21 de julio), primer mes del calendario ateniense, es posible que el diálogo se haya producido aproximadamente en el último tercio de ese mes.[1] Sobre la fecha dramática no cabe una conclusión definitiva, pues los datos que aparecen en el propio diálogo no son suficientes para determinarla con precisión.[2] Tampoco es concluyente su fecha de composición. A

[1] Un detallado informe sobre la época dramática del diálogo se encuentra en Bremer (2005: 117-126).

[2] Un estudio clásico al respecto es el de Moore (1974), donde se analizan exhaustivamente los datos concretos que aparecen en el diálogo, las alternativas posibles de datación dramática y de composición, y las propuestas realizadas por otros especialistas. Moore sitúa la fecha dramática en «un período durante la Guerra del Pe-

Plaza y Valdés editores

este respecto, los recientes estudios de estilo y morfometría del corpus platónico han ofrecido pocos resultados en lo que respecta a la datación de nuestro diálogo.[3] A pesar de estas dificultades y a pesar de que el acuerdo nunca ha sido unánime, tradicionalmente, el *Ion* ha sido considerado por la mayoría de los especialistas un diálogo de la primera época, incluso el primero de los escritos platónicos.[4] Algunos autores han llegado a datarlo antes de la muerte de Sócrates.[5] Más recientemente, se tiende a pensar, sin embargo, que pueda pertenecer al comienzo de la

loponeso, antes de la revuelta jonia de 412» (p. 431), fecha aceptada por numerosos autores; *cf.*, p. ej., Canto (1989: 26-32). Bremer (2005: 118-126) retrasa la fecha dramática hasta el 406 o el 402 a. C.

[3] De hecho, la gran mayoría de los veintiún trabajos de datación de los diálogos platónicos analizados por Branwood (1990) ni siquiera toman en consideración el *Ion*, por considerarlo espurio o intrascendente. En su conclusión final (pp. 249-252), el propio Branwood no lo tiene en cuenta. Poco más cabe afirmar sobre los trabajos de Thesleff (1982) y Ledger (1989). En cualquier caso, resulta útil tener presente el comentario de Lisi (1999: 18, n. 39) acerca de los criterios estilométricos de datación cuando afirma que

> Independientemente de las dificultades metodológicas que implica la presuposición de que el intérprete puede determinar cuáles son los rasgos conscientes o inconscientes del estilo de un autor que ha vivido en un momento y una sociedad completamente diferentes, el supuesto de que hay un desarrollo rectilíneo de los rasgos inconscientes del estilo implica también una concepción infantilmente simplista de la composición de los diferentes diálogos, por ejemplo que fueron escritos unos después de otros y que en ningún momento el autor estaba escribiendo más de un diálogo, que estos diálogos no fueron corregidos una vez escritos, que fueron inmediatamente publicados...

A este respecto, ya se ha comentado que la actividad literaria y editorial de la época de Platón poco tiene que ver con la que nosotros conocemos hoy en día.

[4] Así, Wilamowitz-Mollendorf (1920: II, 36), quien previamente, al igual que otros muchos especialistas, lo había considerado inauténtico.

[5] Así, Galli (1958: 219) y más recientemente Blankey (1996).

obra de madurez de Platón.[6] En todo caso, no parece posible llegar a resultados concluyentes.

2.2. ARGUMENTO Y PARTES DEL DIÁLOGO

El diálogo *Ion* se desarrolla en algún lugar de la ciudad de Atenas, cuando Sócrates se encuentra con el rapsoda Ion de Éfeso, al que ya conoce. Ion viene del festival de Asclepio, en Epidauro, donde acaba de ganar los primeros premios en la competición rapsódica, y expresa su esperanza de vencer también en las Panateneas. Tras compartir su deseo, Sócrates le expresa la envidia y admiración que siente por los rapsodas, pues no solamente aparecen espléndidamente cuidados en su aspecto exterior, sino que también están obligados a frecuentar a los más grandes poetas, especialmente a Homero, el mejor y más divino de todos ellos. Además, a juicio de Sócrates, es envidiable conocer el pensamiento y no solo memorizar los versos del poeta, pues nadie puede ser un buen rapsoda si no es capaz de interpretar las palabras del poeta, algo imposible si no se conoce lo que Homero dice. Ion se muestra de acuerdo con lo afirmado por Sócrates, y acepta que lo más costoso de su actividad es, precisamente, interpretar a Homero, aunque en este aspecto se cree muy superior a todos los demás. Sócrates le pide entonces que le haga una exhibición de su saber, pero cuando Ion acepta, Sócrates prefiere dejarlo para otro momento, pues está interesado en que antes

[6] El autor que más convincentemente ha invalidado los argumentos a favor de una temprana datación del diálogo es Moore (1974). Recientemente, a partir del estudio de la temática, la terminología y ciertas expresiones del diálogo, Rijksbaron (2007: 4-8) ha situado el *Ion* en el mismo período intelectual y literario que el *Menón*, el *Banquete*, la *República* II-X y el *Fedro*, lo que supone datarlo en una época claramente posterior a la habitualmente propuesta.

le responda a la pregunta de si se considera un experto solamente en Homero o lo es también en Hesíodo y Arquíloco. Ion responde que él únicamente es experto en Homero. Sócrates muestra su extrañeza ante la limitación de Ion, dado que Homero y los demás poetas tratan de los mismos temas. Frente a este comentario, Ion objeta que los demás poetas hablan de todos esos temas mucho peor que Homero, a lo que Sócrates responde que aquel que es capaz de reconocer al que habla bien sobre un determinado tema, también es capaz de reconocer al que habla mal, como es el caso del matemático o el médico, de modo que aquel experto en Homero lo debe ser también de Hesíodo y Arquíloco, pues todos ellos hablan de lo mismo. Ante la argumentación de Sócrates, Ion, que no sabe qué responder, solo puede añadir el hecho manifiesto de que no tiene nada que decir sobre los demás poetas y de que solo presta atención cuando se habla de Homero. Es entonces cuando Sócrates expone que ello se debe a que Ion no habla de Homero por medio de arte[7] y conocimiento, pues si así fuera sería capaz de hablar también de los demás poetas. La afirmación es aceptada en un principio por Ion, si bien hacia el final del diálogo se mostrará reticente a aceptarla. En vista a reforzar su tesis, Sócrates examina el caso de diversas artes, como la pintura y la escultura, consideradas como totalidades que permiten al que las posee juzgar en todos los casos, y no solo en algunos. Si realmente existiera un arte poética, quien la poseyera sería capaz de juzgar a todos los poetas, y no solamente a algunos. Ion, que no puede refutar la tesis de Sócrates, se reafirma, sin embargo, en que es capaz de hablar con propiedad de Homero, pero no de los otros poetas. Es cuando

[7] Utilizo el término *arte* como traducción de *téchng*, aun asumiendo que no refleja el complejo sentido del término griego. Sobre el significado de la *téchng*, *cf.* el cap. 4 de esta obra.

Sócrates, en un largo monólogo, explica el origen del interés exclusivo de Ion por Homero mediante el recurso al origen divino de la inspiración poética.[8] Según su exposición, Ion no habla de Homero gracias a un arte, a un conocimiento, sino a un poder divino que actúa como una piedra magnética, que no solo es capaz de mover los anillos de hierro, sino también de transmitirles su poder de atracción. De este mismo modo, la musa crea inspirados, y, por medio de ellos, otros a su vez son inspirados. Siendo así, los buenos poetas épicos no dicen sus bellos poemas a partir de la posesión de un arte, sino inspirados y poseídos, e igualmente los poetas líricos, quienes no pueden hacer sus composiciones si no están fuera de sí, de modo semejante a como lo están los coribantes y las bacantes. El poeta, resume Sócrates, es una cosa ligera, alada y sagrada que no es capaz de poetizar si antes no está inspirado y fuera de sí. Además, por no depender de un arte, cada poeta solo es capaz de realizar bien aquello para lo que ha sido inspirado por la musa —uno ditirambos, otro encomios, otro yambos, etcétera—, e incapaces para todo lo demás. La divinidad se sirve de los poetas, como lo hace también de los adivinos y de los videntes, para hablar a través de ellos, pues no son los poetas, privados de su inteligencia, quienes dicen cosas excelentes, sino la divinidad misma, de la que los poetas son meros mensajeros. Un ejemplo de lo afirmado lo constituye Tínico de Calcis, un mal poeta al que, sin embargo, se le debe el mejor peán jamás escrito. De nuevo las palabras de Sócrates convencen a Ion, halagado por su condición divina. Finalizada la exposición, el rapsoda es nuevamente sometido a un interrogatorio que tiene como inicio la precisión realizada por Sócrates de que si los rapsodas son mediadores de los poe-

[8] Utilizo los términos *inspiración* e *inspirado* como traducción de *enthousiasmós* y *éntheos*.

tas, entonces ellos son mediadores de mediadores. A continuación, Sócrates le pregunta al rapsoda si, cuando está recitando ciertos pasajes dramáticos de Homero, se encuentra en su sano juicio o más bien fuera de sí e inspirado, de un modo tal que cree encontrarse en los episodios cantados y sintiendo pena o miedo, como si algo terrible estuviera ocurriendo. Ion responde que, efectivamente, se siente como si estuviera viviendo los episodios cantados, lo que da pie a Sócrates para añadir que alguien así no puede estar en su sano juicio, pues tales sentimientos no tienen un origen real. Además, tales sentimientos no se limitan al rapsoda, sino que también son provocados en los espectadores, de lo que, además, depende el éxito y la remuneración del rapsoda. En ese momento, Sócrates vuelve a realizar una exaltación de la inspiración poética, para lo que se vale de la metáfora de la piedra magnética y los anillos de metal. Según Sócrates, el espectador constituye el último anillo de una cadena de miembros poseídos que se inicia con la musa, continúa con el poeta y el rapsoda, y en la que cada uno de ellos depende del anterior. La razón de que Ion pueda hablar solamente de Homero se debe precisamente a que ambos se encuentran unidos en una misma cadena de miembros inspirados. En esta ocasión, sin embargo, Ion se muestra reticente a aceptar que cuando está hablando de Homero se encuentre fuera de sí y enloquecido. A fin de refutar la afirmación de Sócrates, Ion intenta por segunda vez hacer una exhibición de su interpretación de Homero y, por segunda vez, Sócrates la posterga para otra ocasión, pues está interesado en que el rapsoda le responda previamente a una nueva cuestión. La cuestión plantea sobre cuál de los temas tratados por Homero es capaz de hablar el rapsoda, a lo que Ion responde que es capaz de hablar sobre todos ellos. Sócrates objeta entonces que quizá no pueda hablar sobre aquellos temas que son mencionados por Homero, pero que Ion desconoce. Y cuando Ion le pre-

gunta a qué clase de temas se está refiriendo, entonces Sócrates alude a la conducción de carros. Ion tiene que admitir que de la conducción de carros será mejor conocedor el auriga, como poseedor de un arte que lo capacita para ello. Y lo mismo cabe decir de otros temas tratados por Homero, como la medicina, la arquitectura o la pesca, pues en todos esos casos el médico, el arquitecto y el pescador, en cuanto poseedores de un arte propia, serán capaces de juzgar lo dicho por Homero mejor que el rapsoda en cuanto rapsoda. La argumentación de Sócrates lleva a replantear la cuestión de cuál es el tema propio que el rapsoda puede juzgar como rapsoda y que no pertenece a ningún otro hombre. Ion se reafirma, sin embargo, en que el rapsoda puede discutir sobre todo tipo de cosas, de modo que Sócrates le recuerda nuevamente que el arte del rapsoda, al ser distinto del arte del auriga, habrá de tratar de objetos distintos. Ante la insistencia de Sócrates por aclararle el objeto propio de su saber, Ion responde que la rapsodia trata de aquello que le conviene decir a un hombre y a una mujer, a un hombre libre y a un esclavo, a un gobernante y a un gobernado. Sócrates, sin embargo, le corta esa vía de defensa, al preguntarle si el rapsoda conoce mejor que el piloto de qué modo debe ser gobernada la nave en una tormenta, o mejor que el esclavo cómo apaciguar los bueyes que tiene a su cuidado, o mejor que la mujer hilandera cómo se hila la lana. De nuevo, Ion tiene que responder negativamente. Pero cuando Sócrates le pregunta acerca del conocimiento de lo que un general debe decir para exhortar a sus soldados, entonces, Ion afirma que eso corresponde al rapsoda, que no hay diferencia entre el arte del general y el del rapsoda, que todo buen rapsoda es también un buen general, y que él, al ser el mejor rapsoda griego, es también el mejor general. Ante tal afirmación, Sócrates pregunta cómo es posible que, siendo el mejor general, se dedique a recitar versos en lugar de hacer la guerra, habida

cuenta de que esto último sería para los griegos más provechoso que vestir coronas doradas. Ion responde que tanto los atenienses como los lacedemonios se consideran a sí mismos capacitados para gobernar, de modo que no elegirían como general a un rapsoda como él. Esta afirmación, sin embargo, es refutada por Sócrates cuando da el nombre de varios extranjeros que han sido elegidos generales por los atenienses, de modo que, si lo han hecho los atenienses, a Sócrates no le cabe la menor duda de que también estarían dispuestos los ciudadanos de Éfeso a nombrar general al jonio Ion. El rapsoda se queda sin respuesta. Como punto final y culminación del diálogo, Sócrates acusa a Ion de haberlo engañado, pues habiéndole prometido enseñarle en qué asuntos de Homero es hábil y en qué consiste el arte del rapsoda, sin embargo, no lo ha hecho, sino que, como Proteo, se ha escabullido sin querer responder. Por ello, Sócrates le plantea al rapsoda una alternativa: o es un hábil ensalzador de Homero gracias a la posesión de un arte, y entonces Ion es injusto con Sócrates por no haberle respondido, o bien no es un experto poseedor de un arte, sino que habla de Homero poseído por una asignación divina, y en ese caso Ion es un ser divino. Ion elige ser considerado un ser divino, y Sócrates concluye que Ion es un ensalzador de Homero gracias a la divinidad y no a un arte.

2.3. EL FILÓSOFO SÓCRATES Y EL RAPSODA ION

La cuestión central que se debate en el diálogo es la relación que cabe establecer entre la poesía homérica y el conocimiento, la naturaleza epistémica de la poesía homérica y, en general, de la poesía tradicional. La clarificación del vínculo existente entre la poesía —con su inseparable expresión pública representada por el rapsoda— y el conocimiento tiene, tal como ya se ha visto,

importantes implicaciones que atañen a la evaluación del sistema educativo de la polis, por constituir la tradición poética un medio fundamental de conservación y transmisión de valores. Podría añadirse que el fondo sobre el que se analiza el vínculo entre la poesía y el conocimiento lo constituye la preocupación platónica por el poder de la palabra. En este sentido, el *Ion* platónico es, por encima de todo, una lúcida reflexión sobre el poder del discurso y, fundamentalmente, una reflexión sobre sus límites. No tiene nada de extraño, por consiguiente, que en esta ocasión Platón escoja a un famoso y reconocido rapsoda como interlocutor de Sócrates, y no a un poeta. El hecho de que no haya dato histórico alguno que se refiera a un rapsoda jonio de nombre Ion nos lleva a pensar que el personaje es ficticio, un simple recurso literario de Platón, si bien no carente de significado. El personaje parece ilustrar con notable fidelidad la actividad y la forma de vida de los rapsodas de la época.[9] Los rapsodas del tipo descrito en el *Ion* son recitadores profesionales de poesía, particularmente de Homero, pero también de otros poetas (*Ion,* 530b, 531a; *Timeo,* 21b; Isócrates, *Panegírico,* 18, 33) y, probablemente, de obra de composición propia (Aristóteles, *Retórica,* 1403b22). Evidentemente, la condición de poeta y la de rapsoda no son excluyentes. El término *rapsoidós* es atestiguado en el siglo V por Herodoto (V, 67) y Sófocles (*Edipo Rey,* 391), si bien el nombre y la práctica es muy anterior a esa época, pues ya en autores arcaicos se encuentran paráfrasis del término, como *rápsantes aoidén* (pseudo-Hesíodo, fragmento 357 M. W.) o *raptôn epéon aoidoí* (Píndaro, *Nemea,* 2, 1). A partir de su etimología, es posible deducir el significado de *rapsoidós*, término compuesto de *ráptein*=coser y *oidé* (contracción de *aoi-*

[9] Breves y valiosas introducciones al estudio de los rapsodas y de la rapsodia se encuentran en West (1984), Ford (1988) y Ott (1992: 159-166).

dê)=canto, de modo que el rapsoda es un «cosedor de cantos». Según una popular interpretación, *rapsoidós* procedería de *rábdos* (*scholia* a Píndaro, *Nemea,* II, 1c 29-30, Drachman), término que hace referencia a la larga vara o cetro que el rapsoda lleva en el escenario, interpretación que ha sido desechada por la filología moderna. Originalmente, los aedos recitadores de poesía épica se acompañaban de una cítara interpretada por ellos mismos (Platón, *República,* 600d; Aristóteles, *Retórica,* 1403b22), pero, posteriormente, pasaron a acompañarse simplemente del *rábdos* (véase Hesíodo, *Teogonía* 30 y 95). Durante los siglos V y IV los rapsodas fueron personajes familiares por su habitual presencia en los festivales y juegos, donde competían por premios que podían llegar a ser cuantiosos (530b, 535e).[10] Los rapsodas declamaban desde una tribuna (533e), vestidos para la ocasión con coloridos atuendos (530b, 537d) y una corona de oro (535d), en recitales que podían atraer multitudes (535d). Su entrenamiento probablemente era cuidadoso, quizá bajo la vigilancia de los homéridas, clan originario de la isla de Quíos y supuestos descendientes de Homero, quienes aparecen como las autoridades y los árbitros de la obra de Homero (530d; *Fedro,* 252b; *República,* 599e; *Teeteto,* 179e; véase, también, Píndaro, *Nemea,* II, 1; Isócrates, *Helénicas,* 65). El buen rapsoda era capaz de sentir emoción mientras recitaba y de transmitir esa emoción a la audiencia (532e, 536a; *República,* 395; Aristóteles, *Retórica,* 1403b22). En cuanto a la valoración creativa de su actividad y a su consideración social, la actividad propia de los rapsodas en la época de Platón ha sido entendida por los estudiosos contemporáneos de dos modos muy diferentes: bien co-

[10] Tanto el programa como la lista de premios para los competidores en el Odeón ateniense, parcialmente preservados en una inscripción en torno a los años 400-350 a. C., *cf.* Bremer (2005: 150-151).

mo una versión degradada de la original actividad creativa de los aedos, por entender que su labor consistía en la mera memorización y recitación de poemas ajenos, bien como su continuidad, por suponer que no solamente se ocupaban de la recitación de poemas ajenos, sino también de la creación y recitación de obra propia. Aunque existen autores[11] que defienden la existencia de una diferencia substancial en el plano creativo entre los *aoidoí* homéricos Femio y Demodoco y el *rapsoidós* platónico Ion, lo cierto es que no hay testimonios que hagan posible establecer tal distinción, sino más bien todo lo contrario.[12] Es posible que la distinta percepción de aedos y rapsodas se deba a la actitud de rechazo mostrada por Platón *(Ion passim)* y por Jenofonte (véase *Banquete,* III, 6 y *Recuerdos de Sócrates,* IV, 2, 10), y a la negativa fama con la que, según parece, tuvieron que cargar durante largo tiempo (véase Suda: *rapsóidema: pseûsma. Rapsoidía: phlyaría*). No obstante, el propio Platón, que distingue entre rapsodas y citaristas, incluye a Femio en la clase de los rapsodas, y no en la de los aedos (533b-c; véase, también, *República,* X, 600d). Cuestiones muy debatidas atañen al modo en que se desarrollaban las competiciones rapsódicas y las actividades que abarcaba el trabajo de los rapsodas.[13] En lo que respecta a la primera cuestión, una extendida opinión afirma que, en el caso de las grandes celebraciones como las de Epidauro o las Panateneas, la correcta competición rapsódica hacía necesaria la existencia de

[11] *Cf.,* p. ej., Wolf (1985: 104-107), Kirk (1962: 97, 318-319) y más recientemente Powell (2000: 118-119).

[12] *Cf.,* p. ej., Nagy (1996: 113) y Pavese (1998: 64). En su ya trabajo clásico, Sealey (1957: 315) había señalado que la distinción entre poetas y meros rapsodas hay que tomarla con suma precaución.

[13] Sobre estas cuestiones, *cf.* los trabajos clásicos de Pfeiffer (1968: 3-15), Velardi (1989: 15-41) y más recientemente los trabajos de Collins (2004: 167-218) y de Bremer (2005: 129-183).

un texto establecido de las obras de Homero, que podía ser dividido en fragmentos de similar longitud, repartidos entre los rapsodas por sorteo y recitados en la secuencia propia de la obra, hasta que la obra hubiera sido completada.[14] Sin embargo, una opinión más reciente pone en duda que en aquellas competiciones las obras de Homero fueran recitadas de principio a fin, y plantea que la recitación rapsódica quizá pudiera abordar solamente diferentes episodios de la obra, similares a los descritos en el diálogo (535b).[15] El problema es que, en la lista ofrecida por Sócrates en el diálogo, la longitud de las escenas varía desde unos pocos versos (*Ilíada,* XXII, 430-436, relativos a Hécuba) hasta varios centenares de versos (*Ilíada,* XXIV, 144-717, relativos a Príamo), lo que impide conocer el tipo de fragmento o episodio con el que los rapsodas podían trabajar en la competición. Lo que está fuera de duda es que la recitación rapsódica siempre se daba en un contexto de competición en el que los rapsodas recitaban «sucesivamente y por turnos»,[16] y en el que se ponía en juego el prestigio y el dinero. Con respecto a las actividades desarrolladas por los rapsodas, parece claro que no solamente se encontraba la recitación de poemas, particularmente de los poemas homéricos, sino que quizá podrían ofrecer también cierto comentario epanegético (530b-c, 530d, 532b, 535cd, etcétera) que suponía el conocimiento del poema y que en el caso de Ion no llega a conocerse de qué tipo es. Tampoco se cono-

[14] *Cf.,* p. ej., Guthrie (1990: IV, 196) y Bremer (2005: 145-6), quienes recogen la opinión mayoritaria entre los especialistas.

[15] *Cf.,* p. ej., Collins (2004: 180-181, n. 3).

[16] Collins (2004: 169-175) ha vinculado la recitación rapsódica «sucesivamente y por turnos» *(ek diadochēs kaì ex hypobolēs)* con la arcaica expresión formular homérica «cambiando turnos con una hermosa voz» *(ameibómenai opì kalēi),* empleada cuando se habla del canto de las musas. En ambos casos la representación se produce sucesivamente y por turnos, cada participante contribuye parcialmente en la creación de una totalidad, y el objetivo final es la victoria sobre el resto de rapsodas.

ce si dicho comentario, de darse, se incluía o no en la recitación, y, de hacerlo, de qué modo se integraba en ella.[17] También es muy probable que la representación rapsódica incluyera en la competición cierta actividad improvisativa, como la creación *in situ* de la canción, la inserción de nuevos versos «homéricos» en los textos preexistentes o la producción en común de hexámetros con los otros rapsodas.[18] Si, tal como todo parece apuntar, la representación del rapsoda podía abarcar todas estas activida-

[17] A partir del vocabulario utilizado por Ion y Sócrates en 530b6-8 y 530c8-d8 para describir la actividad del rapsoda, Desclos (1996: 135-136) ha señalado que la superioridad hermenéutica de Ion es de naturaleza puramente estética. Sin embargo, la afirmación de Sócrates en 530b-c de que la rapsodia consiste en «llegar a conocer su pensamiento [el del poeta], y no solo sus palabras» *(tḕn toútou [poiētoû] dianoian ekmanthánein, mḕ mónon tà épē)*, «pues no sería un buen rapsoda si no entendiera lo dicho por el poeta» *(ou gàr àn génoitó pote agathòs rapsōidós, ei mḕ syneíē ta legòmena hypo toû poiētoû)*, parece indicar que la actividad del rapsoda trasciende lo puramente estético. El problema estriba principalmente en que ni en este diálogo ni en ninguna otra obra de ningún autor antiguo se ofrece descripción alguna sobre una supuesta actividad crítica o exegética de los rapsodas. A este respecto, Capuccino (2005: 124-125) ha criticado la postura adoptada por la práctica totalidad de los comentaristas en este punto, por traducir, a su juicio incorrectamente, *hermēneús* y *hermēneúō* por *intérprete* e *interpretar*. En opinión de Capuccino, la labor del rapsoda nada tiene que ver con la idea moderna del intérprete, entendida como «el que entiende o explica el sentido de aquello que resulta oscuro o dudoso», sino que se trata de un mero portavoz de la divinidad, de modo que la traducción correcta de aquellos términos sería *mediador* y *mediar*. La opinión de Capuccino se enfrenta, sin embargo, al problema de que el vocabulario del Ion deja pocas dudas sobre el hecho de que el rapsoda se ve a sí mismo como un intérprete y no solo como un mediador; y, por otra parte, está el problema de que en tiempos de Platón existe documentación sobre diversos modos de comentario a la obra de Homero y de otros poetas: además de la interpretación de tipo alegórico, que supone la existencia en los poemas de sentidos ocultos *(hypónoiai)* de naturaleza ética o naturalista, que parece ser practicada por alguno de los autores citados por Ion en 530c-d, también contamos con el modelo de comentario de Protágoras en torno a un famoso poema de Simónides (*cf. Protágoras* 338e-339e), sobre el que puede verse al respecto el reciente trabajo de Solana (2011), y la referencia a las explicaciones de los homéridas incluida en *Fedro* 252b.

[18] Sobre esta cuestión, *cf.* Collins (2004: 179).

des, no cabe situar su distancia del aedo en el plano creativo. Sin embargo, que la rigidez excesiva en la distinción entre el *aoidós* «creativo» y el *rapsodós* «repetitivo» deba ser rechazada no implica que entre unos y otros no se dieran importantes diferencias en lo que concierne a otras cuestiones: así, mientras los aedos homéricos formaban parte de la casa de un príncipe, para el que cantaban y del que eran económicamente dependientes —Femio de la de Odiseo, Demodoco de la de Alcinoo—, los rapsodas como Ion eran libres, viajaban alrededor de toda Grecia (530a-b) y competían con otros rapsodas en recintos como el teatro de Epidauro o el Odeón ateniense ante audiencias que podían llegar a estar compuestas por varios miles de personas (535d).[19] Ello supone, asimismo, que la distancia entre los rapsodas y su público difería totalmente de la cercana y familiar relación que se establecía entre el aedo y sus contados oyentes. Estrechamente relacionado con este hecho, hay que señalar también el nada desdeñable papel político que, gracias a su potencial influencia sobre la multitud, llegaron a jugar los rapsodas como Ion entre los siglos VI y IV.[20] En este sentido, los rapsodas actuaban en muchas ocasiones al servicio de los legisladores que les daban apoyo, bien como vehículos ideológicos, bien como medio para engrandecer su prestigio. Así, parece ser que Hiparco llevó a los homéridas a Atenas (peudo-Platón, *Hiparco,* 228bc), que los legisladores Licurgo (Plutarco, *Licurgo,* 4, 4) y Pericles

[19] A juicio de Ford (1988: 303-307), el verdadero criterio distintivo de la rapsodia corresponde precisamente al tipo de representación que constituye, y que consiste en la recitación de un texto poético sin acompañamiento musical, independientemente de la originalidad. En opinión de Collins (2004: 168), sin embargo, el criterio distintivo de la rapsodia estriba en que los rapsodas compiten entre ellos ante una misma gran audiencia, mientras que en los aedos cantan solos frente a una audiencia familiar.

[20] *Cf.* a este respecto Collins (2004: 142-146).

(Plutarco, *Pericles,* 13, 6) introdujeron competiciones rapsódicas en Esparta y Atenas, y que Solón (D. L., I, 7) y Clístenes (Herodoto, V, 67) legislaron sobre la forma y el contenido de las competiciones rapsódicas. Sin duda, cabe entender la despectiva actitud de Platón y Jenofonte con los rapsodas en gran medida como la reacción aristocrática contra las representaciones multitudinarias apoyadas por los tiranos y por los gobiernos democráticos, de naturaleza muy distinta a los excluyentes *symposia* de las minorías aristocráticas, tan bien reflejados en la obra de ambos autores. En ese contexto político y educativo, debe ser interpretado el personaje del rapsoda Ion del diálogo al que da nombre, así como la presencia de Sócrates como modelo opuesto a aquel.

Sócrates representa, efectivamente, un modelo de ciudadano muy alejado del representado por Ion. De modo similar a como actúa en *Gorgias* con respecto a la retórica o en *Protágoras* con la sofística, en *Ion* Sócrates aparece aplicándole al rapsoda el examen crítico al que se hace referencia en la *Apología* ante el tribunal que lo juzga:

> ... me encaminé hacia los poetas, los de tragedias, los de ditirambos y los demás, en la idea de que allí me encontraría manifiestamente más ignorante que aquellos. Así pues, tomando los poemas suyos que me parecían mejor realizados, les iba preguntando qué querían decir, para, al mismo tiempo, aprender yo también algo de ellos. Pues bien, [...] casi todos los presentes podían hablar mejor que ellos sobre los poemas que ellos habían compuesto. Así pues, también respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración... (22a-c)

Todo el diálogo está dirigido, efectivamente, a negar la competencia real entre los rapsodas y los poetas en cualquier ám-

bito del conocimiento, y al privarlos de conocimiento real los priva también del fundamento que sostiene sus pretensiones pedagógicas y políticas. En ese sentido, puede afirmarse que el *Ion* forma parte del proceso de verificación del oráculo délfico, destinado a mostrar la competencia ilusoria de poetas y rapsodas, en un contexto más amplio de crítica que incluye también las pretensiones de saber de oradores y sofistas. En dos ocasiones intenta Ion mostrarle a Sócrates la prueba práctica de su saber (530d y 536d), y en las dos ocasiones evita Sócrates la exhibición, y la pospone para más adelante, una vez que Ion haya aclarado, precisamente, cuál es su ámbito de conocimiento (531a y 536d-e), condición de posibilidad de toda exhibición posterior. La imposibilidad de Ion para responder satisfactoriamente hace innecesaria la exhibición práctica que pretende. De hecho, el diálogo finaliza sin que Ion haya podido hacer exhibición alguna de su supuesto saber, sin tan siquiera aclarar el tipo de comentario que lleva a cabo ante el auditorio, cuestión que Platón obvia muy conscientemente, por considerarla insignificante. Evidentemente, nadie puede discutir que el rapsoda posee una serie de reglas y conocimientos que le permiten realizar más eficazmente su trabajo —desde el cuidado de su presencia exterior hasta la modulación de su voz—, pero ese tipo de conocimiento no le interesa en absoluto a Sócrates, quien limita muy estrechamente el camino de su argumentación para centrarse en lo que realmente parece importarle: los contenidos epistémicos de los poemas. A este respecto, cabe añadir que el aspecto puramente recitativo o performativo de la rapsodia, aun siendo importante, permanece en un segundo plano en el diálogo, y es la cuestión de la *mediación* del rapsoda *(hermenéa),* (530c) aquella en la que Sócrates se muestra especialmente interesado. Este interés se refleja particularmente en el vocabulario utilizado, de carácter claramente epistémico *(syniénai, gignóskein, epístasthai,*

phrontizein, krínein, eídenai), y en las dos nociones fundamentales de las que se sirve Sócrates para describir la naturaleza de la rapsodia y la poesía: *téchnē* («arte», «técnica», «oficio») y *enthousiasmós* («inspiración»). Mientras que por medio de la primera Sócrates consigue negar la condición de saber universal de la rapsodia y de la poesía homérica —pues no es posible conocer y comentar un poeta siendo al mismo tiempo ignorante en todos los demás, ni es posible que la rapsodia y la poesía puedan ocuparse de todos los ámbitos del conocimiento—, por medio de la segunda el filósofo ilustra la naturaleza irracional de ambas —pues su origen no estriba en la posesión de un conocimiento técnico o científico, sino en la adquisición azarosa de una capacidad divina, una *theía moíra* procedente del exterior—. La ausencia de *téchnē* y la posesión divina quedan unidas bajo el vínculo de la ignorancia. De acuerdo con la estrategia de Sócrates, lo que se inicia como un diálogo cordial, amistoso y cómplice en primera persona del plural (*ēnegkámetha, nikēsomen,* 530b) y en el que Sócrates expone los motivos de su admiración por el rapsoda (530b-c), pasa a adquirir un tono de seriedad cuando Ion, tras ser obligado a postergar la exhibición de su saber, afirma que su condición de experto se reduce únicamente a Homero (531a). Esa afirmación, realizada al comienzo, constituye lo que Sales (2002: 31) y Menza (1972: 29) han denominado respectivamente «el motivo posibilitador del diálogo» y «*the catalyzing proposition*». A partir de ese momento y hasta el final del diálogo, Sócrates despliega una eficaz estrategia dirigida a desprestigiar la rapsodia, despojar a Ion de la palabra, empujarlo a la afasia y, finalmente, legitimar la filosofía como nuevo discurso del saber.[21] En ese progresivo despojamiento de la palabra el primer

[21] Bettini (1989) ha llamado la atención sobre el progresivo despojamiento de la palabra que sufre el rapsoda a lo largo diálogo, reflejo del descrédito de la rapso-

paso lo constituye la negación de un ámbito propio de competencia sobre el que el rapsoda pueda juzgar quién habla correctamente y quién no (*Ion,* 531e), algo que comparten el adivino, el matemático o el médico, poseedores todos ellos de una *téchne* en virtud de la cual son capaces de juzgar si alguien habla correcta o incorrectamente sobre la adivinación, los números o las dietas. Mediante la introducción de la noción de *téchne,* Platón muestra el carácter problemático de la afirmación realizada por Ion sobre su propio conocimiento. La consecuencia es que el rapsoda, desposeído de una *téchne* que garantice su condición de *technítes*, queda desprestigiado ante sí mismo y ante el lector. La salida por la que opta Ion consiste en esgrimir su propia experiencia personal, el hecho evidente e innegable de que solo presta atención cuando se menciona a Homero (532b-c), lo que le permite a Sócrates explicar su teoría de la *inspiración divina*, que constituye el segundo paso en el despojamiento de la palabra del rapsoda. Antes, Sócrates se cuida de asegurar su posición al establecer que su análisis es válido, sin excepción, para toda *téchne* considerada como una totalidad (532d-e), como lo ponen de manifiesto los ejemplos de la pintura, la escultura o la aulética, donde no es posible limitar el conocimiento a un solo autor. El célebre discurso de Sócrates sobre la inspiración divina va a tener sobre Ion un efecto devastador, pues supone, en primer lugar, que la actividad del rapsoda no depende de una *téchne*, cosa que ya había sido demostrada, sino de una fuerza divina (*theía dýnamis,* 533d) por la que el rapsoda es poseído. Pero, en segundo lugar, la doctrina de la inspiración interrumpe el vínculo entre el rapsoda y el mensaje, convirtiendo al primero en un falso hablante, de modo que el rapsoda queda expropiado

dia y la poesía y de la legitimación de la poesía como vehículos del saber. Una ilustrativa gráfica del proceso de apropiación de la palabra por parte de Sócrates se encuentra en Bremer (2005: 103).

de cualquier mérito que pudiera arrogarse con respecto al discurso. El rapsoda pasa a convertirse en un mero canal por medio del cual habla la divinidad. Y lo mismo cabe afirmar del poeta, quien, en cuanto «cosa ligera, alada y sagrada» (*Ion,* 534b), queda reducido a un ser marginal, capaz de traspasar los límites humanos, pero desvinculado de su creación. De un modo eficaz Sócrates ha despojado definitivamente de la palabra al rapsoda, lo ha marginado en la afasia, y el filósofo ha tomado el relevo de la palabra con sentido. Como certeramente ha afirmado Bettini (1989: 59), «la constitución de la figura del filósofo, como nuevo sabio, crece sobre la disolución de la vieja figura del saber». Aquella camaradería que parecía existir entre el rapsoda Ion y el filósofo Sócrates al comienzo del diálogo se revela, por consiguiente, ilusoria.

Tal como tendremos ocasión de ver en el siguiente capítulo, la principal razón de los pronunciamientos en contra de la autenticidad del *Ion* ha sido precisamente el tono ofensivo que muchos autores han percibido en el trato de Sócrates hacia el rapsoda. De hecho, algunos autores modernos consideran que el *Ion* es un diálogo cómico.[22] A este respecto, hay que señalar que la naturaleza cómica del *Ion* no supone una excepción en la obra del filósofo ateniense, donde la ironía y el humor tienen una importantísima presencia como vehículo de investigación de la verdad.[23] En esta misma línea, Greene (1920: 63-64) afirma que al Sócrates platónico le gustaba utilizar una ironía que «confundía, irritaba y, en ocasiones, iluminaba a sus compañeros», y encuentra que los diálogos están llenos de un lenguaje llano que hace sentir al lector «estar escuchando la conversación de hom-

22 Así, p. ej., Saxonhouse (1978) y Woodruff (1983).

23 Sobre el uso de la ironía en Sócrates es muy valioso el trabajo de Vlastos (1987); *cf.,* también, Schousen (1986: 53-62).

bres de carne y hueso». Greene completa su trabajo ofreciendo una larga lista de personajes cuyo carácter es marcadamente cómico. En esta misma línea, pero con un tono totalmente distinto, el poeta Goethe (1797) calificó el *Ion* de «aristofanesco», lo que no deja de ser una perspicaz visión del diálogo, si bien Ion y Sócrates no se corresponden exactamente con el *alazón* (el impostor) y el *eíron* (el irónico) de la comedia antigua.[24] Numerosos especialistas han llamado, posteriormente, la atención sobre los elementos comunes y han señalado el estrecho vínculo que cabe establecer entre la obra de Platón y la de Aristófanes.[25] Es evidente que, en cuanto obra literaria de naturaleza dramáti-

[24] Un análisis de los elementos dramáticos del diálogo se encuentra en el interesante trabajo de Ranta (1967), si bien a mi juicio exagera la presencia de elementos aristofanescos en los personajes de Ion y Sócrates. Para una visión general de la comedia ática, *cf.* Cornford (1934).

[25] Además de Saxonhouse (1978), *cf.* Adam (1969: 350-354), Neuman (1969), Adkins (1970), Moors y Kayser (1975) y Rankin (1979). Saxonhouse (1978: 892) ha señalado que tanto *Las aves* como la *República* describen una sociedad utópica formada a partir del rechazo de las convenciones de la sociedad ateniense de la época. Por su parte, Adam (1969: 350-353) observa numerosos elementos comunes entre *Asamblea de mujeres* y el libro V de la *República*, entre los que señala la comunidad de bienes, mujeres y niños y un lenguaje muy similar, si bien opina que *Asamblea de mujeres* fue escrito antes que el libro V de la *República*. Por su parte, Rankin (1979: 14) señala que cuando Platón escribió el libro V probablemente tenía en mente *Asamblea de mujeres*. En cuanto al efecto negativo que la obra de Aristófanes pudo tener sobre la imagen de Sócrates entre sus conciudadanos, Adkins (1970: 24) indica que Platón es consciente del daño que provocó la comedia *Las nubes* en la reputación de Sócrates, de modo que trata, posteriormente, de atenuar ese daño mediante el uso del humor y la ironía. Finalmente, Moors y Kayser (1975: 22-24) creen que el ataque de Aristófanes contra Sócrates es consciente y eficaz, pues Aristófanes establece que el filósofo vence a través de una argumentación lógica, pero desde posiciones teórica y moralmente inferiores. De acuerdo con estos dos autores, la polémica entre Platón y Aristófanes tiene como origen la disensión en dos temas fundamentales: la contribución de la poesía y de la filosofía a la educación de los ciudadanos atenienses y las virtudes que debe poseer el hombre virtuoso en vista de una vida buena.

ca, los contenidos doctrinales del *Ion* no pueden ser desvinculados de sus elementos dramáticos, entre los que encontramos una buena dosis de humor y una trabajada caracterización de los personajes. Por otro lado, también encontramos unos cuidados diálogos, no carentes de lógica argumentativa, pero también de notables falacias por parte de Sócrates. Sin duda, la mayor parte de humor la pone Ion, personaje cordial y afable, pero con una imagen sobrevalorada de su actividad y conocimientos. Ion no tiene rubor alguno en mencionar, ya al comienzo de su conversación, su victoria en Epidauro (530b), sus exclusivos conocimientos sobre Homero (530c-d) y su derecho a la corona de oro de los homéridas (530d). Sócrates, por el contrario, reconoce su admiración y cierta envidia hacia los rapsodas, los actores y los poetas (530b-c) y rechaza ser considerado un sabio (532d). Esta caracterización inicial de los personajes se acerca a los tipos cómicos del *alazṑn* y el *eírōn* de la comedia, donde el uno se muestra como siendo más de lo que realmente es, y el otro como siendo menos, en una suerte de confrontación caricaturesca en la que lo que se busca es la descripción real de hombre virtuoso. Hay que hacer notar, sin embargo, que en el caso del diálogo platónico, ambos personajes aparecen caracterizados de un modo más suave y matizado: ni la vanidad de Ion es tan estúpida ni la ironía de Sócrates es tan cruel como suele serlo en la comedia. Así, Ion no actúa como un desconsiderado patán que entra en escena interrumpiendo, sino como un hombre accesible y cordial con todo aquel interesado en conversar con él (530a). Ion se muestra receptivo y sinceramente interesado en la compañía de Sócrates, cuya opinión desea escuchar (532c). Sócrates, por su parte, en ningún momento utiliza el sarcasmo ni la humillación, sino que se limita a practicar su habitual ironía y a aplicar la maquinaria argumentativa a la que dan pie ciertas afirmaciones del rapsoda. Ello no supone, sin embargo, que Ion

no actúe con suma torpeza al hacer demasiadas concesiones ante las opiniones expresadas por Sócrates, ni que la argumentación de Sócrates no esté exenta de frecuentes y notables falacias.[26] Así, Ion muestra torpeza al aceptar el debate sobre la poesía en términos de conocimientos técnicos, como si los poemas homéricos pudieran ser reducidos a meros manuales de instrucciones o enciclopedias de saberes que en absoluto son. O al no caer en la cuenta de que el estudio de los poemas homéricos, como cualquier otro objeto, puede ser abordado desde muy diversos puntos de vista, como el estudio de los alimentos puede ser abordado desde los criterios del médico, del químico, del nutricionista o del cocinero (531e ss.). O al aceptar la extraña tesis de que los pintores y escultores no tienen sus propias preferencias, sino que todo les llama la atención y en todo caso tienen un juicio propio (532e-533b). Sócrates, por su parte, muestra su aspecto más falaz al plantearle al rapsoda la falsa alternativa en la que la *téchne* y la inspiración aparecen como contradictorias y excluyentes, algo que, por otro lado, representa una auténtica novedad con respecto a toda la tradición anterior. O al obligarlo a elegir entre ser considerado un hombre injusto o un hombre divino tras negarse en dos ocasiones a escuchar el comentario del rapsoda sobre los poemas homéricos (541e-542a). Pero por encima de las torpezas cometidas por Ion y de las falacias perpetradas por Sócrates, el mayor error, compartido por ambos, es el de no comprender que el mundo real y el mundo poético deben ser valorados desde criterios diferentes, que entre la semántica proposicional y la semántica poética existe una distancia infranqueable y que el conocimiento factual del mundo real no funciona del mismo modo en el contexto de las construcciones

[26] Sobre el uso de la falacia en Platón es muy valioso el trabajo de Sprague (1962: 80-87).

fictivas.[27] Sin esa distinción previa, que ni Sócrates ni Ion parecen percibir, todo análisis posterior del hecho poético resulta sencillamente falaz. Y al revés: una vez que rechazamos la identificación socrática de los poemas homéricos con las proposiciones técnicas en ellos contenidos, descubrimos que Ion sí posee un conocimiento real, y que ese conocimiento lo constituyen los personajes, los hechos y las relaciones que adornan el mundo ficticio de Homero. Un conocimiento, en todo caso, que ni el Sócrates ficticio ni el Platón real están dispuestos a admitir como conocimiento socialmente relevante.

[27] Sobre esta cuestión, *cf.* el magnífico trabajo de Liebert (2010), autor que, al señalar de modo ejemplar el lugar en que debe ser situado el debate sobre el conocimiento literario, tema fundamental del *Ion*, señala también la causa de las notables falacias y torpezas en las que caen sus dos personajes.

3. El debate sobre la autenticidad y la valoración del diálogo

3.1. GOETHE Y SCHLEIERMACHER ANTE EL *ION*

El diálogo *Ion* nos ha llegado junto con los diálogos *Hipias mayor*, *Hipias menor* y *Menéxeno*, y forma parte de la séptima de las nueve tetralogías en que han sido transmitidos los diálogos platónicos. Aunque el texto moderno de la mayor parte de los diálogos depende casi en su totalidad de dos manuscritos, el Codex Bodleianus, MS. E. D. Clarke 39 (en la Bodleian Library de Oxford) y el Codex Parisinus 1807 (en la Biblioteque Nationale de París), por circunstancias de la transmisión, la séptima tetralogía desapareció del Codex Bodleianus al que pertenecía. Afortunadamente, se han conservado otros manuscritos, de los que depende el texto moderno del *Ion*, de los cuales el principal es el Codex Venetus T (en la Biblioteca Nacional de San Marcos en Venecia), probablemente del siglo X, al que hay que añadir dos manuscritos encontrados en Viena, el Codex Vindobonensis W, probablemente de la segunda mitad del siglo XI y el Codex Vindobonensis F, escrito entre 1280 y 1340.[1] La ordenación de los diálogos en tetralogías se ha atribuido a Trasilo, au-

[1] Sobre la datación de los manuscritos, *cf.* Irigoin (1997).

Plaza y Valdés editores

tor romano de comienzos de la era cristiana. Diógenes Laercio (III, 56) afirma que la decisión de reunir los diálogos en grupos de cuatro procede del deseo del propio Platón de seguir el ejemplo de las tragedias. La idea tiene su apoyo en el hecho de que los diálogos *Teeteto*, *Sofista* y *Político* aparecen vinculados a un cuarto, *Filósofo*, y los diálogos *República*, *Timeo* y *Critias*, al *Hermócrates*, diálogos cuya escritura es anunciada por el propio Platón, aunque finalmente no fueran escritos.[2] En cualquier caso, parece claro que la organización de los diálogos en tetralogías es una práctica anterior a Aristófanes de Bizancio (*ca.* 257-180 a. C.), de quien Diógenes Laercio (III, 61) afirma que se propuso renovar los criterios de ordenación, pasando de tetralogías a trilogías. Según la descripción realizada por Diógenes Laercio (III, 49), el sistema de clasificación de Trasilo responde al método de la *diaeresis* o división, mediante el cual los diálogos son progresivamente divididos en dos subgrupos hasta conformar un número de ocho tipos distintos (físico, lógico, ético, político, mayéutico, tentativo, demostrativo y refutatorio). Los diálogos platónicos fueron, probablemente, ordenados en tetralogías por este método incluso antes del final del siglo IV a. C., si bien, a pesar de la creencia de Trasilo, el ordenamiento no habría sido obra de Platón, sino de los responsables de la academia tras la muerte del maestro. Se sabe que Platón era muy meticuloso con sus manuscritos, por lo que bien pudo haber vuelto sobre ellos una y otra vez a fin de revisarlos. En este sentido, Philip (1970: 305) ha señalado que «los manuscritos que él dejaba eran manuscritos con adiciones, supresiones, lecturas alternativas y variantes terminológicas», de modo que su fijación y clasificación

[2] *Cf. Político,* 257a y *Critias,* 108a-c. Sobre esta y otras cuestiones referentes a la transmisión de la obra de Platón puede consultarse el excelente trabajo de Philip (1970).

debió de ser labor de los posteriores responsables de la academia. Siguiendo también la costumbre de Platón (D. L., III, 57-58), cada diálogo posee dos títulos, correspondientes al nombre del interlocutor principal y al tema tratado. En el caso de nuestro diálogo, los títulos son *Ion* o *Sobre la Ilíada (Íon è perì Iliádos),* que Diógenes (III, 60) describe como «tentativo» *(peirastikós).*[3] En lo que respecta a la debatida cuestión de la autenticidad de los diálogos, es importante señalar que ninguno de los considerados espurios en la Antigüedad aparece en las tetralogías recogidas por Diógenes (véase D. L., III, 62). Sin embargo, a pesar de la información transmitida por este autor, y a pesar de que desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII se asume, sin la menor duda, la autoría platónica del *Ion*, el siglo XIX constituye un período de permanente debate en torno a su autenticidad. De hecho, una buena parte de los principales platonistas alemanes, incluidos Ast, Zeller, Ritter y el propio Wilamowitz, negaron la autoría platónica del diálogo, por considerarlo un texto impropio del filósofo ateniense. A la hora de explicar la génesis de este rechazo y del dilatado debate posterior, hay dos hechos que deben ser señalados. En primer lugar, la negativa valoración que el gran poeta Goethe hizo del diálogo con motivo de su inclusión en el *corpus* platónico por parte del traductor Stolberg. En segundo lugar, la pobre valoración que Schleiermacher hizo del diálogo y las hipótesis que sobre su autoría planteó en su introducción al *Ion*. Hay que señalar que, paradójicamente, ni Goethe ni Schleiermacher negaron la autoría platónica del diálogo, y que el rechazo de muchos platonistas posteriores a aceptarlo como obra de Platón se debe, más bien, a la despectiva va-

[3] Sobre los títulos de los diálogos platónicos, son valiosas las pertinentes aclaraciones de Rijksbaron (2007: 12-23).

loración que del mismo realizaron los dos carismáticos intelectuales.[4]

El breve y crítico texto de Goethe (1749-1832), escrito en 1797,[5] está dirigido contra el traductor de la obra de Platón, F. L. G. Stolberg (1750-1819), quien había incluido la traducción del diálogo *Ion* entre los textos del filósofo. El poeta alemán ya había mostrado su rechazo a la inclusión del texto en dos cartas dirigidas a sus amigos F. Schiller y W. von Humboldt,[6] lo que indica el sincero malestar que la inclusión del *Ion* le había causado. En este breve y combativo texto, Goethe (1797) se pregunta «cómo puede el *Ion* [...] ser presentado como un libro canónico, siendo que este pequeño diálogo no es sino una burla *(Persiflage)*». El poeta mismo responde a la cuestión afirmando que «sin duda ello se debe a que el final del diálogo evoca la inspiración divina». Y continúa: «Desgraciadamente, aquí, como en otras frecuentes ocasiones, Platón no hace sino ironizar» (104). A juicio de Goethe, el Sócrates platónico descrito en el *Ion* es una simple máscara, «una figura imaginaria en la cual Sócrates no se reconoce más que en la de Aristófanes» (105). Y en cuanto a la figura del rapsoda, señala que

[4] Una excelente revisión de las distintas opiniones sobre la autenticidad del diálogo se encuentra en Flashar (1958: 1-16). Una útil exposición del debate sobre la autenticidad del diálogo y de otros problemas vinculados a esta cuestión —la elección de un rapsoda como interlocutor, las reminiscencias con otros diálogos y otros autores o el lugar del *Ion* en el corpus platónico— se encuentra en Ott (1992: 37-56). Una revisión telegráfica de la variedad de posturas sobre todas esas cuestiones se encuentra en Campbell (1986: 59-60).

[5] El texto, titulado *Plato als Mittgenosse einer Christlichen Offenbahrung*, se encuentra en Grumach (1949: 758-762). Existe una traducción francesa en Pradeau (2001: 103-110), que es la que utilizo para las referencias.

[6] Las cartas están fechadas el 21 de noviembre y el 3 de diciembre de 1795 y recogidas en Grumach (1949: 758).

> un tal hombre [...] no puede haber obtenido su talento más que por la tradición o el ejercicio. Probablemente estaba dotado de un porte aventajado, de una buena voz, y de un corazón capaz de emoción; pero con todo ello, no se trata más que de un naturalista, un simple hombre de recetas que jamás había reflexionado sobre su arte ni sobre las obras, sino que giraba mecánicamente en un círculo cerrado, considerándose a pesar de ello poeta y estimado probablemente por toda Grecia. (106)

Goethe compara al Sócrates descrito en el *Ion* con el poeta cómico Aristófanes, niega que Platón haya tenido ningún interés por instruir al lector, y niega también que el tema del diálogo tenga nada que ver con la poesía. Goethe se queja, asimismo, de las falacias en las que cae Sócrates, como cuando en 538b le pregunta al rapsoda si es el poeta o el auriga quien mejor comprende cuando Homero habla de la conducción del carro, cuestión a la que, a juicio de Goethe, el rapsoda podría haber respondido: «seguramente el poeta, pues el auriga sabe solamente si Homero habla correctamente, pero el rapsoda inteligente ve si Homero habla convenientemente, si es que él cumple con su deber de poeta, y no como cronista de cursos de carro» (107). Porque, a juicio del poeta, «solo la intuición y el sentimiento, y no propiamente el conocimiento, revelan la jurisdicción del poeta épico, con su mirada libre sobre el mundo y todo lo que le concierne». Y, siendo así, «¿quién tiene necesidad de refugiarse en la inspiración divina?» (107). Pero lo que más sorprende a Goethe del diálogo platónico es la dureza con la que es tratado el rapsoda, y que Ion, «una vez reconocida su incompetencia en diferentes artes [...] finalice (541b) nada menos que pretendiendo sentirse particularmente competente en el dominio de la estrategia» (109). Y también considera «una maldad puramente aristofanesca» dejarle escoger a Ion entre ser un hombre injusto

o ser un hombre divino. Por todo ello, concluye Goethe, «quien nos exponga ahora lo que hombres como Platón han dicho seriamente, por placer o medio placer, por convicción íntima o de modo dialéctico, rendirá un servicio extraordinario y contribuirá en gran medida a nuestra instrucción» (109), en clara alusión crítica a Stolberg por haberse tomado en serio el diálogo. En resumen, Goethe encuentra en el *Ion* una simple burla, un humor exagerado, aristofanesco, vacío de contenido filosófico, ajeno al tratamiento serio de la poesía y de la inspiración poética, de contenido falaz y sofístico. Y, por ello, rechaza incluirlo entre los diálogos canónicos. Tal como ya hemos apuntado, el mayor interés del breve texto de Goethe reside en el hecho de que sus críticas han servido de punto de partida de numerosos platonistas del siglo XIX para negar la autenticidad del diálogo, hecho que Goethe, por otro lado, no pretendió. Pero si el breve texto de Goethe tuvo su influencia en la posterior valoración del diálogo, su trascendencia en los estudios platónicos es minúscula si la comparamos con lo que supuso la obra del teólogo y filósofo alemán Schleiermacher.

La monumental obra de Schleiermacher (1768-1834) supuso, ella sola, la superación de la interpretación neoplatónica de la filosofía platónica, cuya influencia se había dejado sentir durante más de mil quinientos años. Iniciada durante el Platonismo medio, en torno al siglo II de nuestra era, con el *Didascálico* de Albino, la interpretación neoplatónica del pensamiento de Platón culminaría en la obra de Plotino y Proclo, pero habría de extenderse hasta el mismo Renacimiento, con la importante traducción latina de los diálogos por parte de Marsilio Ficino. Ficino no solo tradujo la obra de Platón, sino también la de Plotino, difundiendo la opinión de que el filósofo neoplatónico era el intérprete por excelencia de Platón. Este modo de entender la obra platónica sería dominante hasta comienzos del si-

glo XIX.[7] El propio comentario de Ficino al diálogo *Ion*, datado en 1482, constituye un ejemplo que ilustra a la perfección aquello en lo que se había convertido la obra de Platón para sus intérpretes neoplatónicos, y que Schleiermacher pretendía superar.[8] Al contrario que Goethe, el escritor florentino entiende que el tratamiento de la locura divina (*enthousiasmós* o *furor divinus*) en el *Ion* está hecho con seriedad, sin tinte alguno de ironía. A su juicio, el tema del diálogo lo constituye la descripción de la caída y la posterior ascensión del alma, con la ayuda de la iluminación de su parte racional, y el paso de la misma por los diferentes grados que separan los cuerpos del Uno. Según Ficino (1993: 99), «la inspiración divina es la iluminación del alma racional, por la cual dios atrae el alma caída desde las alturas, y la devuelve hacia ellas desde abajo». Al contrario que Goethe, para quien la inspiración poética en el *Ion* no es sino una simple metáfora, Ficino realiza una seria y detallada descripción del fenómeno. Merece la pena reproducir el fragmento con el que Ficino describe el proceso de la inspiración, con la que pone punto final a la introducción al diálogo:

> Al decir *el dios*, Platón se refiere a Apolo; por las musas, él entiende las almas del mundo de las esferas. Júpiter es la inteligencia del dios. De allí proceden Apolo, la inteligencia del alma del mundo, y alma del mundo entero, y también las ocho almas de las esferas celestes. Y esas nueve almas son llamadas las nueve musas, porque al mover de manera armoniosa los cielos, generan una melodía musical que, dividida ella en nueve sonidos, ocho sonidos producidos por las esferas y

[7] Un breve y erudito resumen de la historia de los paradigmas hermenéuticos de Platón se encuentra en Reale (2003: 31-74).

[8] *In Platonis Ionem vel de furore Poetico, ad Laurentium Medicem virum magnanimum*. Utilizo el texto latino con traducción al castellano que se encuentra en Ficino (1993: 30-47). También tengo presente el texto original con traducción francesa en la ya citada Pradeau (2001: 82-99).

> un acorde producido por todas, engendra nueve Sirenas que cantan para el dios. En consecuencia, Apolo y las musas proceden de Júpiter: Apolo, es decir, la inteligencia del alma del mundo, guía el coro de las musas, pues él ilumina las almas del mundo y de las esferas como Júpiter lo ilumina a él mismo. Los grados por los que la locura desciende son estos: Júpiter deleita a Apolo. Apolo ilumina a las musas. Las musas despiertan y transportan las almas tiernas y elevadas de los poetas.

Obvia decir que nada de ello cabe inferir de los contenidos del *Ion*, ni siquiera del *Fedro*, con el que Ficino[9] vincula nuestro diálogo. Schleiermacher dará un giro revolucionario al modo de entender la obra de Platón.

3.2. EL DEBATE SOBRE LA AUTENTICIDAD DEL *ION*

El nuevo paradigma que habría de sustituir el neoplatónico es formulado por Schleiermacher, quien entre los años 1804 y 1828 lleva a cabo una fiel traducción de la obra de Platón, en seis volúmenes, con una introducción general e introducciones a cada uno de los diálogos donde expone los criterios de interpretación de la obra del filósofo.[10] Los criterios propuestos por

[9] La postura de Ficino con respecto a la valoración de este aspecto del platonismo no es extraña a otros autores y épocas; así, a propósito del gran poeta romántico Percy B. Shelley, Ramis (2007: 1) ha señalado que «el platonismo distorsiona claramente los conceptos de inspiración, mímesis, poeta, conocimiento, metáfora... Shelley, ensalzando a Platón, elabora una teoría de la poesía claramente romántica que rompe con los preceptos del clasicismo, y que es netamente contraria a la consideración platónica de la poesía».

[10] Schleiermacher (2010). Existen varias ediciones de la obra completa, accesibles en www.archive.org. También existe una traducción inglesa, accesible en internet, de la introducción general y de las introducciones a cada uno de los diálogos en Dobson (1836). Sobre los principios generales de la interpretación de Schleiermacher

Schleiermacher se adaptaban al contexto cultural del primer romanticismo y de la filosofía idealista, movimientos que habrían de desarrollarse en torno al año 1800, pero fundamentalmente al pensamiento de Friedrich Schlegel y Friedrich Schelling, autores cuya influencia iba a hacerse notar. Los principios en los que se basa la nueva lectura de la obra de Platón son fundamentalmente tres. En primer lugar, Schleiermacher asume que los escritos platónicos que nos han llegado en forma de diálogo constituyen la expresión por excelencia de la comunicación filosófica de Platón y, por ello, deben ser entendidos como una síntesis inseparable de forma y contenido (14).[11] Este modo de entender el diálogo platónico tiene su origen en la concepción romántica de la unidad entre el arte y la filosofía proclamado por Schlegel, y también por Schelling, quien, sobre la base de la filosofía de la identidad, habría de proclamar la unidad entre la filosofía y la poesía. La preferencia de Schleiermacher por el Platón de los diálogos frente al Platón de la tradición indirecta se funda en gran medida en el carácter artístico ejemplar del diálogo platónico y su gran eficacia comunicativa. En segundo lugar, Schleiermacher estima que los diálogos platónicos, tomados en su totalidad, poseen una unidad doctrinal y expresan un sistema preciso, expuesto según un plan general y organizado según un criterio didáctico. Este plan general se divide en etapas que se suceden unas a otras, se parte de un nivel elemental, para alcanzar un nivel constructivo y sistemático explícito (18 ss., 40 ss.). La obra de Platón es concebida, por consiguiente, como un organismo en desarrollo, idea que no era ajena a la filosofía de la identidad expuesta por Schelling. De este esquema general quedaba excluido el sistema de principios

y las premisas teóricas que los sustentan han escrito importantes trabajos Dilthey (1970: I, 37-52), Gadamer (1969), Krämer (1989: 51-75) y Reale (2003: 54-69).

[11] Utilizo la paginación de Dobson (1836).

transmitido por la tradición indirecta, que establecía la presencia de dos principios, el Uno y la Díada, como culminación de la estructura de la realidad. En tercer lugar, según la interpretación de Schleiermacher, los diálogos poseen un carácter autárquico, tanto individual como colectivamente, y el pensamiento de Platón se halla exclusivamente en ellos. Por consiguiente, la tradición indirecta pierde su valor, incluida la que se remonta a los discípulos directos de Platón (1, 9 ss., 23 ss.). La autarquía de los diálogos platónicos establecida por Schleiermacher se adaptaba así al principio de la autarquía del texto bíblico, establecido por los reformistas protestantes, según el cual la Biblia solo debe ser interpretada a partir de sí misma *(sola scriptura)* y solo puede ser comprendida a partir de sí misma *(scriptura sui ipsius interpres),* lo que implicaba la interpretación literal del texto escrito y el rechazo de las interpretaciones alegórica, anagógica o de cualquier otro tipo. A este respecto, hay que recordar que Schleiermacher fue uno de los grandes teólogos protestantes, de modo que se limitó a aplicar los principios de la exégesis bíblica a los escritos de Platón.

El establecimiento de estos criterios hermenéuticos va a determinar el orden atribuido a los diálogos, el lugar por ellos ocupado en el despliegue del sistema platónico, y también la valoración de los mismos. Así, el *Fedro* es considerado por Schleiermacher el primer diálogo desde el punto de vista lógico y cronológico, porque su tema lo constituye la dialéctica, entendida como impulso y método de la filosofía, y porque en sus páginas se encuentra la semilla de la filosofía platónica entera. El *Parménides* y el *Protágoras,* en cuanto exposición de la parte teórica y la parte práctica de la filosofía —la exposición de las aporías del conocimiento de las Ideas y la enseñanza de la virtud, respectivamente— son considerados obras de la primera época, mientras que la *República* y el *Timeo* son vistos como la corona-

ción de la construcción artístico-filosófica de Platón, la solución de los enigmas precedentes, y el punto final de la obra que se había propuesto escribir. A juicio de Schleiermacher, este orden de los diálogos es evidente. La posición del *Ion* en la ordenación de los diálogos establecida por Schleiermacher está íntimamente vinculada a la posición del *Fedro*, tal como se muestra en la breve introducción al *Ion*.[12] La valoración que Schleiermacher hace del diálogo es muy pobre, y de hecho solo asume la autoría parcial de Platón. Schleiermacher inicia su breve introducción al *Ion* señalando que el objetivo del diálogo es probarle al rapsoda ateniense (sic), en primer lugar, que si su labor de interpretación y crítica es un conocimiento o un arte, no puede reducirse a un poeta, sino a todos ellos, pues los temas tratados por todos ellos son los mismos, y el arte de la poesía es uno e indivisible; y, en segundo lugar, que no corresponde al rapsoda el juzgar al poeta, sino al especialista en cada uno de los temas tratados en los pasajes narrados por el poeta. Tras ello, Schleiermacher añade que «será evidente para todo lector que no puede haber sido el objetivo último de Platón el avergonzar a un rapsoda de tal manera» (145), habida cuenta que los rapsodas ocupaban uno de los lugares más bajos del estrato social, por lo que hay que suponer que el rapsoda solo debe ser visto como «la concha», y que la poesía es realmente el verdadero tema del diálogo. A juicio de Schleiermacher, las alusiones al *Fedro* sustentan tal opinión. Además, como en el *Fedro*, la inspiración poética en oposición a la técnica es uno de los temas desarrollados en el *Ion*, por lo que el autor se pregunta «cómo habría sido escrito expresamente un diálogo con el propósito de contener una mera repetición de lo que ya ha sido dicho con unos pocos claros ejemplos» (146). El

[12] Las referencias pertenecen a las introducciones al *Fedro* y al *Ion* de la traducción de Dobson (48-73 y 145-150).

objeto real del *Ion* es la naturaleza del arte de la poesía, pero el diálogo carece de una verdadera instrucción sobre la cuestión, así como una deficiente ejecución, a lo que hay que añadir que el *Fedro,* que Schleiermacher fecha antes que el *Ion*, ya se había pronunciado adecuadamente adecuadamente sobre la cuestión (véase 147-149). Como consecuencia de todo ello, al abordar la cuestión de la autoría del diálogo, Schleiermacher propone dos hipótesis:

> O uno de los alumnos de Platón pudo haber compuesto el diálogo a partir de un boceto apresurado de su maestro, en el que algunos pasajes particulares fueron elaborados con más detalle que otros, o al menos tomando indicaciones y expresiones de Platón como guías [...] o el diálogo, en efecto, proviene de Platón, pero solo como una composición deficientemente ejecutada, que apenas habría sido corregido por una mano final. El único período en el que puede afirmarse que ha sido compuesto es lo más pronto posible tras la escritura del *Fedro*. (149)

Como palabras finales de la introducción, Schleiermacher concluye: «En cualquier caso, este breve diálogo, revelando tantas características sospechosas, y desprovisto de cualquier tendencia filosófica, difícilmente podría reclamar un lugar distinto que el que le asignamos» (150). Incluso en una nota final a una edición posterior, Schleiermacher añadirá: «Pero Bekker señala con más decisión este y los siguientes diálogos como no genuinos y, al hacerlo, tiene mi pleno consentimiento» (151). La negativa opinión de Schleiermacher, unida a la de Goethe, marcará en gran medida el destino del *Ion* durante todo el siglo XIX. En efecto, la influencia Schleiermacher se vio primeramente reflejada en los trabajos de Bekker (1816: I, 267) y Ast (1818: 468 ss.), quienes asumieron con respecto al *Ion* las sospechas del teólogo protestante e, incluso, dieron un paso más al negar la autenticidad del diálogo, paso que, tal como hemos señalado, sería aceptado posteriormente por el propio Schleiermacher. También negaron la autoría platónica del *Ion* Zeller (1875: II, 248)

y Ritter (1888: 15 ss.). Zeller parte de la premisa de Schleiermacher de que el *Ion* es posterior al *Fedro* y de que con respecto a este no representa ningún avance, con la única diferencia de que lo dicho en el *Fedro* a propósito del poeta es referido en el *Ion* al rapsoda. Como Schleiermacher, también ve sospechoso que Platón haya elegido a un rapsoda como interlocutor de Sócrates para tratar el tema de la inspiración (261-262). Pero, además, añade una nueva objeción, al argumentar que todo lo afirmado por Platón sobre el tema de la inspiración de un modo disperso en numerosos diálogos se encuentra reunido en el *Ion*. En efecto, Zeller encuentra en el *Ion* la referencia a la inspiración de las musas de *Fedro,* 245a, la identificación de la experiencia del poeta con la del profeta y el adivino de *Apología,* 22c, el contraste entre la técnica y la inspiración divina de *Menón,* 99c, la transmisión de la inspiración de *Banquete,* 215e y el supuesto conocimiento universal del poeta de *Repúbica,* 598c-d. Basándose en este hecho, Zeller plantea que un autor posterior pudo haber reunido en un diálogo propio lo afirmado por Platón de forma dispersa (262-263). El argumento de Zeller será retomado muy posteriormente por Diller (1955: 187).[13] Por su parte, Ritter, basa su rechazo de la autenticidad del *Ion* en razones de tipo estilístico.[14] En la nómina de notables platonistas alemanes del siglo XIX que niegan en algún momento la autoría platónica

[13] Diller encuentra incongruencias en el texto, un método dialéctico singular, la ausencia de temas importantes como el de la mímesis y una escasa unidad en el diálogo; en consecuencia, plantea volver a la tesis de Schleiermacher de que el diálogo es solo parcialmente platónico.

[14] Ritter atribuye al *Ion* un uso poco común de las partículas interrogativas *tí mḗn* (531d8) y *pôs* (541a1), así como de las fórmulas de respuesta *égoge, émoige* y *dokeî moi,* objeciones que se unen al uso transitivo de *hormo* (534c) o el uso de *legousi* (534c), ya planteadas por Schleiermacher. Estas débiles objeciones han sido rechazadas por Janell (1901: 265 ss.). Breves y certeros comentarios a las objeciones contra la autoría platónica del *Ion* se encuentran en Meridier (1978: 19-22) y Verdenius (1943: 233-238).

del *Ion*, se encuentra el propio Wilamowitz,[15] quien, muy influido por Goethe, comienza rechazando la autoría platónica del diálogo para, finalmente, tras tres décadas de dudas al respecto, aceptarla. De esta lista, que Tigerstedt (1969: 16) ha calificado de «imponente», destaca, sin embargo, la ausencia de Hermann (1976), quien, desde el primer momento, acepta sin fisuras la autoría platónica del *Ion*. En este sentido, es digno de elogio el juicio independiente y certero del platonista alemán, quien, enfrentándose a la corriente dominante de la época, no solo aborda correctamente el análisis del contenido y el contexto de la obra, sino que refuta gran parte de los argumentos esgrimidos contra su autenticidad. A juicio de Hermann, la mayor parte de las dudas planteadas por Schleiermacher no proceden del análisis de los diálogos en sí mismos, sino del punto de vista preconcebido de la metódica conexión de los escritos platónicos (432). Por consiguiente, lo que a su juicio debe ser puesto en duda es la cronología de Schleiermacher, por ser de donde derivan las objeciones con respecto a la autenticidad del *Ion* (434-435). Con respecto al hecho esgrimido por Schleiermacher de que este diálogo no aporta nada a lo ya afirmado en el *Fedro*, Hermann explica que el punto de vista desde el que es tratada la inconsciencia de la creación poética en el *Ion* es distinto al del *Fedro*: el *Ion*, que a su juicio pertenece al período socrático, debe vincularse al punto de vista de la *Apología*, donde los poetas son colocados entre aquellos que presumen de conocer más de lo que realmente saben por el hecho de poseer conocimiento en un ámbito concreto, y no al punto de vista del *Fedro*, centrado en el tema de la creación literaria. En este sentido, frente a la con-

15 El erudito alemán rechaza la autenticidad del *Ion* en Wilamowitz-Mollendorf (1893: 188, n. 4), pero la acepta en Wilamowitz-Mollendorf (1920: II, 32-36), si bien lo considera «el ensayo de un principiante».

cepción sistemática del platonismo defendida por Schleiermacher, la opinión de Hermann es la de que los diálogos reflejan más bien el crecimiento intelectual del filósofo a lo largo del tiempo y la de que el *Ion* pertenece al primer estadio o período socrático (436). En cuanto a la extrañeza por la elección de un rapsoda como interlocutor de Sócrates, Hermann señala certeramente que el rapsoda representa la poesía épica en un momento en el que ya no existen los poetas épicos. Además, el propósito de Platón consiste en mostrar la diferencia entre el verdadero conocimiento y la intuición, para lo que sirve tanto el rapsoda como el poeta (437). Incluso si, tal como observa Schleiermacher, el rapsoda es considerado una figura de baja escala social, ello sirve mejor al propósito de Platón, puesto que este puede mostrar que el poeta no debe ser considerado superior, pues su mérito solo depende de la fortuita inspiración y no del conocimiento (436-438).[16] Finalmente, al contrario de lo que posteriormente será afirmado por Zeller, el grado de acuerdo entre el *Ion* y otros diálogos, lejos de ser una objeción, constituye un argumento a favor de su autoría platónica (438-439). Desde la distancia, sorprende que los certeros argumentos de Hermann no tuvieran una aceptación general, lo cual es atri-

[16] Hermann es consciente de que, en gran medida, las objeciones a la autoría platónica del *Ion* proceden de la presencia de un rapsoda como interlocutor de Sócrates. Goethe y Schleiermacher se vieron influidos, sin lugar a dudas, por los despectivos comentarios lanzados por Jenofonte en el *Banquete,* III, 6 y en *Recuerdos de Sócrates,* IV, 2, 10, donde los rapsodas son presentados como personajes omnipresentes y estúpidos, de donde erróneamente dedujeron un bajo lugar en su escala social. Sin embargo, por los comentarios del propio Platón en las *Leyes,* 659d y en el *Ion,* 535d-e *et passim,* debemos suponer que gozaban de una enorme popularidad entre la población, independientemente de que las clases más formadas intelectualmente los miraran con cierto desprecio. Más que la razón esgrimida por Hermann para explicar la elección de un rapsoda como interlocutor, me inclino a pensar que la razón de fondo estriba, precisamente, en su enorme presencia social, en su alto reconocimiento popular y en su condición de vínculo necesario en la transmisión de los valores de la tradición.

buible al enorme prestigio de Schleiermacher y de Zeller, que condicionó la lectura de nuestro breve diálogo.[17] En todo caso, una vez que queda en evidencia la debilidad de las objeciones procedentes de la lengua y el estilo del diálogo, la inconsistencia de las objeciones procedentes del carácter y comportamiento de los personajes, el carácter más que dudoso de la cronología establecida por Schleiermacher y el hecho evidente de que el contenido del *Ion* es manifiestamente platónico, parece que poco cabe añadir al respecto de su autoría. Y de hecho, con algunas notables excepciones,[18] la gran mayoría de los especialistas del siglo XX han aceptado sin problema la autoría platónica del *Ion*. Hay que añadir, sin embargo, que la pobre valoración que de él tuvieron Goethe y Schleiermacher ha resistido mucho más el paso del tiempo. Un breve repaso a alguno de los principales trabajos del siglo XX da una muestra de ello.

3.3. VALORACIÓN FILOSÓFICA Y LITERARIA DEL DIÁLOGO

La pobre valoración del *Ion* no solo cabe atribuirla a la opinión de Goethe, Schleiermacher o Wilamowitz. Otros platonistas posteriores han defendido la misma opinión, y no solo en el

[17] Hay que señalar, no obstante, que otros especialistas alemanes del siglo XIX, antes y después de Hermann, asumirán sin problema la autoría platónica del *Ion*; es el caso de Nitzsch (1822), Stallbaum (1857: 341), Dümmler (1882: 27 ss.), Stählin (1901: 30 ss.) y Meyer (1899: 174 ss.).

[18] A la ya mencionada obra de Diller hay que añadir la obra de Moreau (1939), quien atribuye la factura del diálogo a un discípulo de Platón en su intento de producir un texto análogo el *Fedro* (428). Moreau esgrime el viejo argumento de que el diálogo no aporta nada nuevo a lo ya dicho en otros diálogos (421-423), el carácter sospechoso de su exposición didáctica (423-425) y el final no aporético del diálogo (425). En todo caso, Moreau reconoce que «el contenido del diálogo es integralmente platónico» (419).

ámbito alemán. Por no alargar innecesariamente la lista, podemos tomar como ejemplo el caso de Taylor y Guthrie, dos de los grandes helenistas británicos del siglo XX. En su influyente trabajo de 1926, Taylor (38-41) incluye el *Ion* entre los «diálogos socráticos menores» (23), y de él afirma que «poco hay que decir acerca de este leve diálogo sobre la naturaleza de la inspiración poética. Las principales ideas sugeridas son expuestas mucho más a fondo en esos importantes diálogos que tendremos ocasión de tratar más adelante» (38). Por su parte, Guthrie (1990: 195-207) le dedica al diálogo unas pocas páginas en su monumental historia de la filosofía griega. En su comentario, repleto, por otro lado, de muy certeras y agudas observaciones, afirma que «la atención que se le ha dedicado a este opúsculo, cuya extensión no sobrepasa unas cuantas páginas y que *no es serio más que a medias*, se explica, naturalmente, por la importancia que se le atribuye a cualquier elemento que arroje luz sobre la actitud de Platón en relación con los poetas y la poesía» (200-201). Guthrie añade que «no merece mucho la pena indicar las falacias cometidas por S. en esta obrita...» (198, n. 247), quien «aborda un poema como si fuera un manual de instrucciones» y donde «nunca se mencionan los criterios estéticos» (201). Y finaliza afirmando: «Podemos dejar aquí esta pequeña y alegre pieza, cuya relación con la poesía nos ha conducido probablemente a concederle una atención más seria que la que es conveniente para la diversión que Platón tenía la intención de proporcionarnos con ella» (206). Se trata de la opinión de dos destacadísimas personalidades pertenecientes a distintas generaciones de platonistas británicos cuya influencia, incluso hoy en día, no cabe desdeñar. Pero ¿es el *Ion* realmente un diálogo leve, sin contenido filosófico, escrito medio en broma o, lo que es peor, al modo aristofanesco?, ¿se trata de una obra menor escrita por diversión o resentimiento, o simplemente esbozada en vista

a un posterior desarrollo? De nuevo hay que llamar la atención sobre el hecho de que no todos los platonistas han compartido esta opinión, mayoritaria durante décadas. Sin salir del ámbito británico, tenemos las opiniones de Grote, Jowett o Lamb, tres destacadísimas figuras pertenecientes a distintas generaciones de platonistas que no solo asumen la autenticidad del *Ion* sin rastro de duda, sino que valoran el diálogo muy positivamente. Así, Grote (1867: 454) escribe: «Opino que [el *Ion*] es auténtico, y quizá relativamente temprano, pero no veo ninguna razón para la crítica despectiva que a menudo se le ha dirigido». Y Jowett (1914: 277): «El *Ion* es el más breve o casi el más breve de todos los escritos que llevan el nombre de Platón, y su autenticidad no está certificada por ningún testimonio externo; la gracia y belleza de esta obrita es la única prueba y tal vez una prueba suficiente de su autenticidad». Y Lamb (1990: 403):

> Esta graciosa pieza es notable, no solo por las pruebas que ofrece de la popularidad y del procedimiento de los recitales de Homero durante los siglos V y IV, o por su brillante testimonio de la habilidad de Platón en la caracterización de personajes, sino también por su insistencia —más implícita que expresada— de la doctrina de que ningún arte, a pesar de ser calurosamente aceptado y alentado por la multitud, puede tener un valor real a menos que se base en un conocimiento sistemático, y que la pretensión común de artistas de éxito a ser siervos útiles del público es probablemente una ilusión peligrosa.

Ante esta situación, bien podría afirmarse del *Ion* aquello afirmado por Greene (1918: 3) a propósito del punto de vista platónico de la poesía: «Cuando uno recuerda cuán divergentes son los puntos de vista de los más eminentes especialistas sobre esta cuestión, parece pertinente preguntar cómo son posibles tales diferencias de opinión en relación con el mismo autor». En mi opinión, si, desde el punto de vista de su temática, el *Ion* no ofrece duda sobre su condición platónica, en lo que respecta a

su diseño formal, comparto la opinión de Moore (1973: 46) de que se trata de una «obra maestra». En el *Ion* el diseño y los contenidos están íntimamente entramados y eficazmente dirigidos a la consecución de un objetivo: sustraer la poesía tradicional y sus manifestaciones públicas del ámbito del conocimiento a fin de desacreditarla como modelo educativo del ciudadano griego. Paralelamente, frente al viejo modelo de discurso representado por la poesía tradicional, el diálogo propone un nuevo modelo, que es el representado por la dialéctica socrática. En este sentido, considero que no hay mucho que añadir a lo que ya afirmara Verdenius (1943: 262) en su conclusión final sobre el sentido del *Ion*:

> No es solo desde el punto de vista teórico que Sócrates considera importante explicar la diferencia entre el conocimiento irracional y el racional, sino que cree también que es su deber moral informar del peligro de tal conocimiento irracional. Así, negando la competencia de los rapsodas, los priva al mismo tiempo de sus pretensiones pedagógicas y de su derecho a guiar al pueblo.

¿Cómo diseña Platón el diálogo a fin de conseguir el objetivo señalado? Tras la breve y cordial introducción, Sócrates, ya en su primera intervención, establece el par de opuestos en torno al cual va a estructurarse todo el diálogo posterior, cuando, al referirse al rapsoda, señala como función del mismo «llegar a conocer su pensamiento, y no solo sus palabras» *(tḕn toútou [poiētoû] dianoian ekmanthánein, mḕ mónon tà épē)*, «pues no sería un buen rapsoda si no entendiera lo dicho por el poeta» (*ou gàr àn génoitó pote agathòs rapsōidós, ei mḕ syneíē ta legòmena hypo toû poiētoû,* 530b-c). De este modo, Sócrates sitúa eficazmente el diálogo en la oposición *las palabras / el entendimiento* (=*las cosas dichas*), *tà épē / hē dianoia* (=*ta legòmena*), como ilustración de aquello en lo que va a constituir la oposición entre

poesía y *filosofía*. A partir de aquí, el diálogo despliega un complejo juego de opuestos que remiten a aquella oposición inicial —*dioses / verdad, téchne / enthousiasmós, pasividad / actividad, irracionalidad / racionalidad...*— y que nutren de contenido la oposición fundamental *no conocimiento / conocimiento* y, en última instancia, la oposición *poesía / filosofía*.[19] Así, cuando Sócrates se ofrece para hacer una exposición de lo que entiende por conocimiento, Ion le atribuye la condición de sabio: «Sí, por Zeus, lo deseo; pues me complazco escuchándoos a vosotros los sabios» *(Naì mà tòn Día, ô Sókrates, égoge: chaíro gàr akoúon hymôn tôn sophôn)*, condición que Sócrates rechaza tajantemente: «Desearía que fuera cierto lo que afirmas, oh Ion, pero quizá sabios sois vosotros, los rapsodas e intérpretes y aquellos cuyos poemas cantáis. *Yo no digo otra cosa que la verdad*, como corresponde al hombre corriente» (*Bouloímen án se alethê légein, ô Ion: allà sophoì mén poú este hymeîs hoi rapsodoì kaì hypokritaì kaì hôn hymeîs áidete tà poiémata, egò dè oudèn allo è talethê légo, hoîon eikos idióten ánthropon,* 532d-e). Mientras que Ion y Homero aparecen caracterizados como sabios, Sócrates aparece ocupado en la verdad. Tal como ha señalado certeramente Trabattoni (1986: 44), Platón está afirmando que la sabiduría *(sophía)* que le es reconocida al poeta nada tiene que ver con el significado gnoseológico del verdadero conocimiento *(epistéme)* del filósofo o del *technítes*. Por otro lado, la sabiduría del poeta está asociada al pasivo encuentro con la inspiración, mientras que el verdadero conocimiento está asociado a una consciente y activa búsqueda y adquisición. La oposición es tempranamente establecida por Sócrates cuando, ante el desinterés del rapsoda por otro poeta que no sea Homero, se dirige a él en los siguientes térmi-

[19] Un excelente diagrama del juego de vínculos y oposiciones desplegado por Platón en el *Ion* nos lo ofrece Padilla (1992: 123).

nos: «... para todos es patente que tú no estás capacitado para hablar acerca de Homero por arte o por conocimiento» (*pantì dêlon hóti téchne kaì epistémei perì Homérou légein adýnatos eî,* 532c), y posteriormente atribuye su capacidad rapsódica a la inspiración divina *(enthousiasmós).* De hecho, todo el diálogo gira manifiestamente en torno a esta oposición: las partes primera (531a-533d) y tercera (536d-542b) del diálogo se centran en negar el carácter epistémico de la sabiduría poética, mientras que la parte central (533d-536d) se ocupa de la descripción de la inspiración divina *(enthousiasmós).* Al negarle a Ion el carácter de *technítes*, es decir, la condición de poseedor de una *téchne* que le suministre el control sobre una determinada actividad y atribuirle, en cambio, un *enthousiasmós* de origen divino, Sócrates está situando la actividad poética en el ámbito de la irracionalidad. A lo largo de todo el diálogo Platón volverá una y otra vez sobre esta identificación, valiéndose para ello de la comparación de la actividad del rapsoda con la posesión de los coribantes (534a, 536c) y de las bacantes (534a), y del uso frecuente de un vocabulario que apunta al carácter pasivo e irracional de su actividad (*katechómenos, éntheos, ékphron, enthousiazónton*, entre otros).[20] En resumen, lo que distingue la actividad poética (Ion, Homero) de la actividad filosófica (Sócrates, Platón) es que la segunda constituye un conocimiento y la primera no. Pero hay más, pues lo que está en el centro del debate no es solamente una cuestión relativa al conocimiento, sino también un problema de naturaleza política y ética. El problema es soberbiamente expuesto en la parte central del diálogo mediante la metáfora de la piedra magnética y los anillos imantados. La elección de la metáfora es acertada. En primer lugar, porque el término griego

[20] Un útil apéndice del vocabulario y su frecuencia de uso en el *Ion* se encuentra en el valioso libro de Bremer (2005: 379-392).

daktýlios (anillo) coincide casi totalmente con *dáktylos* (verso dactílico), el verso empleado por Homero y otros muchos poetas. En segundo lugar, y más fundamental, porque el vínculo al que alude la imagen de los anillos imantados corresponde a un tipo de unidad precaria, precisamente el tipo de unidad que Platón atribuye a la sociedad educada en la poesía homérica. A juicio de Platón, se trata de una unidad litúrgica, homogeneizada, irracional y alienada, es decir, una unidad que solo acontece en el momento del espectáculo y que desaparece una vez que el mismo ha finalizado; una unidad que no toma en consideración las diferencias entre los individuos y entre las clases sociales; una unidad basada en la conexión provocada por las emociones, objeto de la parte más baja del alma; una unidad, en fin, que no deriva de la voluntad del hombre consciente y autónomo, sino del hombre que se encuentra fuera de sí, poseído por una fuerza externa y falto de una identidad estable, cuya imagen podría ser la de Proteo (541e).[21] Frente a la frágil unidad de la sociedad basada en las multitudinarias manifestaciones públicas de la poesía —«veinte mil personas» (535d)—, Platón reivindicará la unidad real y duradera proporcionada por la filosofía y su reducido grupo de elegidos.[22] Platón reivindicará el papel de la filosofía en la ordenación del Estado y en la responsabilidad educativa del ciudadano. En este sentido, el diálogo *Ion*, lejos de ser una obra menor, constituye una pieza clave en el proceso de elaboración de dicho proyecto.

[21] Sobre todos estos aspectos de la poesía y la rapsodia, *cf.* los trabajos de Woolf (1997) y Arana (1998).

[22] A este respecto, Collins (2004: 138-142) ha subrayado el hecho de que, en la obra de Platón y en la de Jenofonte, Sócrates nunca aparece dirigiéndose a la multitud, sino al pequeño grupo de reunión o banquete, lo que cabría entender como una crítica a la representación pública de la poesía épica desde el punto de vista superior representado por las celebraciones de los reducidos grupo de origen aristocrático.

4. Los temas del *Ion*: *téchne* y *enthousiasmós*

4.1. *TÉCHNE* Y VIRTUD EN PLATÓN

Las dos nociones fundamentales en torno a las cuales se estructura la composición del diálogo *Ion* son las de *téchne* (arte) y *enthousiasmós* (inspiración divina). La *téchne* constituye el criterio fundamental de valoración de la rapsodia y la poesía, mientras que el *enthousiasmós* se presenta como una noción opuesta a la *téchne*, y es en esa oposición donde encuentra sentido dentro del diálogo. A lo largo del *Ion,* Platón investiga si la caracterización de la rapsodia y de la creación poética como *téchnai* es correcta; una vez negada tal atribución,[1] el filósofo recurre a la noción de *enthousiasmós* a fin de poder explicar el origen de la actividad del poeta y el rapsoda.[2] De la estrategia desarrollada

[1] La postura de los especialistas ante la existencia de una *poietikè téchne* y una *rapsodikè téchne* no es unánime: Janaway (1995) defiende su existencia, mientras que Sprague (1976: 12-14), Woodruff (1982: 144) y Harris (2001) la niegan. Por razones que serán comentadas a lo largo del capítulo, me sitúo firmemente del lado de los que la niegan.

[2] En *Ion,* 535a9, tanto los poetas como los rapsodas aparecen identificados en su condición de intérpretes *(hermenes).* La diferencia entre ambos estriba únicamente en la distancia que los separa de la fuente del mensaje poético, la musa, y no en cuestiones de naturaleza epistemológica; *cf.,* también, 532c, 533d, 536c y 542a.

Plaza y Valdés editores

por Platón en el diálogo puede concluirse que el principal interés del filósofo en el *Ion* consiste en determinar no tanto lo que la fuente de la creación poética *es (enthousiasmós),* cuanto lo que *no es (téchne),* en un contexto en el que ambas nociones aparecen como contrarias y excluyentes.

El más célebre pasaje del corpus platónico que trata sobre la *téchne* es el mito de Prometeo (véase 320d ss.), contenido en el *Protágoras,* relato mítico del que se desprende que las *téchnai* de que disponen los humanos poseen para los griegos un origen divino y constituyen un factor fundamental en el proceso civilizador de la humanidad. Esa misma percepción de la *téchnai* se desprende de la lectura del mito egipcio de Teuth contenido en el *Fedro* (véase 274c ss.). El propio *Ion* contiene, por otro lado, una referencia al respecto (véase 537c). Aunque en la obra de Platón no se encuentra un tratamiento general y sistemático de la *téchne,* la mayor parte de la literatura secundaria entiende el término como «un conjunto de procedimientos bien definidos y transmisibles, destinados a producir ciertos resultados juzgados útiles».[3] Según esta definición, una *téchne* implica siempre la posesión de una destreza, habilidad o pericia que permite al que la posee, el *technítes* o experto, aplicar correctamente determinados conocimientos organizados dirigidos a un fin. Esta descripción incluiría todo lo que en la actualidad constituyen las artes, los oficios y las ciencias. Según la descripción platónica, a cada *téchne* le corresponde una y solo una función que le es propia *(érgon)* en un solo dominio de objetos, de tal modo que cada una de las *téchnai* se distingue de las demás por poseer una función específica y exclusiva en un ámbito determinado (véase 537c; *Apología,* 22b-e; *República,* 346a; *Eutidemo,* 301c; *Eutifrón,* 13d). Siendo así, dos *téchnai* no pueden compartir una

[3] Definición propuesta por Lalande (1960: 1, 106-107).

misma función; tampoco es posible que pueda darse una *téchne* sin función específica y exclusiva, ni que una *téchne* pueda ocuparse de más de un dominio de objetos. La posesión de una determinada *téchne* conlleva asimismo el conocimiento experto sobre todos los casos posibles que puedan caer dentro del dominio de objetos del cual se ocupa, y no solo una parte de ellos (531e-2a, 532c-d; *Banquete,* 223d). Estas dos notas definitorias de la *téchne* en Platón, que podríamos denominar *principio de especialidad* y *principio de totalidad,* van a proporcionarle a Sócrates un criterio eficaz para rechazar en dos extensos *lógoi* (536d4-541e1 y 531a1-532b7) la existencia de una *poietikè téchne* y una *rapsodikè téchne* y para negarles al poeta Homero y al rapsoda Ion la condición de experto o *technítes.*

La *téchne* platónica está en gran medida caracterizada por los términos con los que se asocia.[4] Así, tanto en el *Ion* como en otros diálogos la noción de *téchne* aparece estrechamente unida a la de *epistéme,* término habitualmente traducido como *ciencia* y *conocimiento,* y con cuyo significado se identifica o solapa en numerosas ocasiones (véase 532c; *Cármides,* 165c; *Eutidemo,* 281a; *Protagoras,* 356d-e), si bien la *téchne* hace por lo general referencia a un saber especializado que conlleva la eficaz aplicación práctica de ciertos conocimientos racionales, mientras que la *epistéme* apunta más bien a un saber más general que cabe identificar con el componente teórico de la *téchne* relacionado con la comprensión.[5] A modo de ejemplo,[6] podríamos afirmar

[4] Sobre el significado de la *téchne* y otros términos relacionados con ella es especialmente valioso el trabajo de Lyons (1972), particularmente el cap. VII: «The Meaning of *Téchne, Epistéme, Sophía,* etc., in Plato», 139-179.

[5] Lyons (1972: 152) observa que entre los términos *epístasthai* y *téchne* se da una «relación semántica fundamental», de donde Nussbaum (1986: 444) concluye que «*epistéme* y *téchne* son muy frecuentemente, si no siempre, sinónimos». En lo que respecta al *Ion,* la gran mayoría de los especialistas toman ambos términos como sinónimos. La ex-

que, por medio del conocimiento epistémico de la salud, que es aquello en lo que consiste la medicina (véase *Cármides,* 170c), el médico sabe mejorar la salud en algún aspecto (*Cármides,* 174c), cuidar al enfermo (*República,* I, 342d), procurarle al cuerpo lo que le conviene (I, 341e), prescribir un régimen (III, 407d) y provocar el vómito (*Leyes,* 933b). La *epistéme* aparece, asimismo, como el conocimiento capaz de explicar por qué el *technítes* realiza su función de la forma en que lo hace, de modo que si alguien desea conocer al verdadero médico, es decir, al *technítes* poseedor de la *iatrikè téchne*, deberá hablar con él de medicina, en tanto en cuanto la medicina constituye el conocimiento o *epistéme* que como médico le corresponde (véase *Cármides,* 170e). Platón distingue la *téchne* del conocimiento adquirido por medio de la mera experiencia, *empeiría*, en tanto en cuanto la posesión de una *téchne* capacita para conocer la naturaleza de las cosas y dar cuenta de su causa, y la posesión de la *empeiría* no. Una muestra ilustrativa de esta diferencia se obtiene cuando se comparan la medicina y la culinaria, pues, en palabras de Sócrates, «la *medicina* ha examinado la naturaleza de aquello que cura, conoce la causa de lo que hace y puede dar razón de todos sus actos, al contrario de la *culinaria,* que pone todo su cuidado en el placer, se dirige a este objeto sin ningún arte y, sin haber examinado la naturaleza ni la causa del placer, es, por así decirlo, completamente irracional y sin cálculo» (*Gorgias,* 500e-501a).[7] De las pa-

cepción la constituyen Verdenius (1943: 242-244) y, más recientemente, Capuccino (2005: 186-188) y Rijksbaron (2007: 151-152), para quienes la *epistéme* introduce, en alguna ocasión, el matiz del modo o método del conocimiento racional frente al modo irracional de la posesión, y también la capacidad de explicar lo que uno conoce.

[6] Tomado de la entrada «Techne and Episteme» de la Stanford Encyclopedia of Philosophy.

[7] Una comparación similar se encuentra en las *Leyes*, donde Platón distingue al médico que se guía *por arte* de aquel que se guía simplemente *por experiencia* (*cf. Leyes,* 720b-d).

labras de Sócrates se desprende que, mientras que la culinaria se desentiende del bien por buscar el *placer* en cada ocasión, el médico se ocupa del *bien* del cuerpo (véase 464c-d). La *téchne* y la *empeiría* no solo se diferencian, por consiguiente, por su distinta capacidad explicativa, sino también por su distinto compromiso con el bien del objeto que les es propio: el compromiso con la verdad y con el bien que posee el *technítes* no existe en el hombre de simple experiencia. Esta íntima vinculación que el filósofo ateniense establece entre la *téchne* y el *bien* es fundamental a la hora de entender el trasfondo ético y político de la crítica que contra la rapsodia y la poesía despliega Sócrates en el *Ion* y en otros diálogos. En este sentido, es muy significativo el hecho de que, en numerosas ocasiones, la actividad de jueces, legisladores y gobernantes es presentada por Platón como si existiera una *téchne* de la virtud o excelencia.[8] Así, en el citado texto del *Gorgias,* Sócrates compara la labor del médico con la del juez y el legislador, pues mientras aquel se ocupa del bien del cuerpo, estos se ocupan del *bien* del alma (véase 464d). La misma idea se encuentra en la *República*, donde Sócrates afirma que «en ningún tipo de gobierno aquel que gobierna, en cuanto gobernante, examina y dispone lo que a él le conviene, sino lo que le conviene al gobernado y a aquel para quien emplea su *arte*, y con la vista a este y a lo que a este conviene dice todo lo que dice y hace todo lo que hace» (I, 342e). Y de hecho, en el *Político,* Sócrates aborda la cuestión del lugar que cabe adjudicarle a la *politikè* dentro de la clasificación de las *téchnai* (véase 258d), y asume con ello que la recta actividad política se basa en la posesión de una *téchne*. Esta vinculación entre la virtud y la *téchne* puede comprobarse ya en los primeros diálogos platónicos,

[8] Una breve y clara exposición de las cuestiones fundamentales que atañen a la relación entre *téchne* y virtud en la obra de Platón se encuentra en Irwin (1977: 71-77).

Plaza y Valdés editores

donde se plantea y se discute la cuestión de si existe un experto en cuestiones morales (véase *Critón* 47c-48a y *Laques* 184e-5e), y donde se llega a identificar la virtud de la templanza *(sophrosýne)* con una *téchne*, del mismo modo que lo son la medicina o la arquitectura (véase *Cármides,* 165c-e). Es, precisamente, el vínculo entre *téchne* y virtud lo que en gran medida dota de significado a la pregunta platónica sobre la existencia de una *poietikè téchne* y una *rapsodikè téchne*, en tanto en cuanto poetas y rapsodas constituyen figuras estrechamente vinculadas a la conservación y transmisión de valores y, por consiguiente, a la actividad política. En este sentido, no hay que perder de vista que la presencia activa en la vida política ateniense es un interés compartido por sofistas, oradores y, no lo olvidemos, por el propio Platón. Cabe afirmar, por consiguiente, que la preocupación platónica por la existencia de una *poietikè téchne* y una *rapsodikè téchne* está estrechamente unida al interés por la formación de ciudadanos competentes en el recto y eficaz gobierno de la polis, pues de la identificación de tales actividades como *téchnai* dependerá la legitimidad de poetas y rapsodas como educadores de los griegos. En un contexto moral y político de marcado carácter polémico, como es el período ateniense de los siglos V y IV, resulta evidente que por parte de Platón existe un gran interés por diluir todo vínculo entre la actividad poética, por un lado, y las *téchnai* productivas y la excelencia ética y política por otro. La más clara expresión de todo ello la encontramos en un célebre pasaje de la *República*, donde, al referirse a los poetas, Sócrates se expresa en los siguientes términos:

> De otras cosas no pediremos cuentas a Homero ni a ningún otro de los poetas, preguntándoles si alguno de ellos era médico o solo imitador de los discursos de los médicos, ni preguntaremos a quiénes se dice que cualquiera de los poetas antiguos o recientes ha sanado, como

> Asclepio, o qué discípulos de medicina ha dejado tras de sí, como este dejó a sus descendientes, ni los interrogaremos en lo tocante a las otras artes; dejémoslos pasar. Pero en cuanto a los asuntos más bellos e importantes de los que Homero se propone hablar, lo relativo a la guerra y el oficio de general, al gobierno de los Estados y a la educación del hombre, tal vez sea justo preguntarle inquisitivamente: «Querido Homero, [...] ¿cuál Estado fue mejor gobernado gracias a ti, como Lacedemonia gracias a Licurgo y, gracias a muchos otros, numerosos Estados grandes y pequeños? ¿Qué Estado te atribuye ser buen legislador en su beneficio, como lo atribuyen Italia y Sicilia a Carondas y nosotros a Solón? [...] ¿Puedes mencionar uno?». (X, 599b-e)

Con estas palabras Sócrates niega que Homero, el más grande y divino entre los poetas, posea *téchne* alguna, no solo en el ámbito de la medicina, sino tampoco en el del gobierno, legislación, defensa y educación del Estado. Y, por consiguiente, Sócrates niega que Homero posea un verdadero conocimiento que lo acredite como guía y educador de ciudadanos en la excelencia moral. Si tenemos en cuenta las características atribuidas por Platón al modelo de conocimiento en que consiste la *téchne*, podemos concluir que la razón que lleva al filósofo a abordar la cuestión de la rapsodia y la poesía en términos de *téchne* es, precisamente, la de negarles la condición de verdaderos saberes y la de negarles un compromiso real con el bien de la ciudad, de tal modo que poetas y rapsodas aparezcan desautorizados como guías en la formación de los ciudadanos. En el análisis platónico de la poesía y de la rapsodia, la noción de *téchne* opera, por consiguiente, como un modelo de conocimiento deseable en su aplicación a los ámbitos ético y político, y como un modelo alternativo al que proponen los poetas, sofistas y oradores, cuyo fracaso en el gobierno de la polis pone sobre la mesa su ignorancia. Desde esta perspectiva, se entiende la impaciencia del sofista

Calicles con Sócrates cuando en el *Gorgias* le reprocha que no cese de «hablar continuamente de zapateros, cardadores, cocineros y médicos» (491a).[9] Con justicia podría haberle hecho Ion el mismo reproche a propósito del análisis que de la rapsodia lleva a cabo en el breve diálogo al que da título.

4.2. LA *TÉCHNE* EN EL *ION*

Las referencias a la *téchne* en el *Ion* son numerosas,[10] tanto de forma explícita (*he arithmetikè téchne, he graphikè téchne, he rapsoidikè téchne, he strategikè téchne*, etcétera) como elidida (*he mousikè, he mantikè, he poietikè, he kubernetikè, he iatrikè*, etcétera).[11] Las referencias a las *téchnai* rapsódica y poética, cuya existencia se discute y, finalmente, se rechaza, son las más numerosas. Si dejamos de lado estas dos *téchnai* en observación, en el breve diálogo se nombran otras diecisiete *téchnai*, que cubren un extensísimo campo del saber. Así, según la clasificación de Bremer (2005: 89), encontramos *téchnai* teóricas *(arithmetikè)*, performativas *(graphikè)*, prácticas *(iatrikè)*, productivas *(tektonikè)*, militares *(strategikè)* y religiosas *(mantikè)*, una amplia variedad en la que es difícil observar una característica común. Allí donde se da una *téchne* también encontramos al *technítes* o experto que la posee y practica.[12] Así, además del *rapsoidós* y el

[9] Valiosos comentarios sobre las analogías platónicas entre las *téchnai* productivas y los valores éticos, políticos y estéticos pueden verse en Diller (1955: 180) y Bambrough (1978: 189).

[10] Una relación completa de la ocurrencia de estos términos en el *Ion* puede consultarse en Bremer (2005: 88-89).

[11] En efecto, la forma *-ikè* puede aparecer con o sin la presencia de *téchne*, sin que por ello cambie el sentido de la frase.

[12] Las formas en que Platón expresa la posesión de una *téchne* por parte del *technítes* son numerosas y variadas; así, con respecto al médico y a la medicina, puede

poietés, cuya existencia como poseedores de una *téchne* se discute y, finalmente, se rechaza, en el *Ion* aparecen otros muchos expertos, como el *strategós* (general), el *iatrós* (médico), el *heniochikés* (auriga) o el *andriantopoiós* (escultor); en otras ocasiones, se nombra la *téchne*, pero no el *technítes*, como en el caso de la *arithmetikè* o la *tektonikè*. Según se desprende del diálogo, el *technítes* puede mostrar su conocimiento en contextos donde algo es producido o realizado por él, pero también en situaciones en que se limita a examinar *(skopéomai)*, analizar *(diagignóskein)* o juzgar *(diakrínein, apokrínein)* lo producido o realizado por otros (véase 531b, 532e ss., 538a, 539d-e). Este es un aspecto fundamental de la estrategia establecida por Sócrates en su diálogo con Ion, pues servirá de criterio inicial para la identificación del *technítes*; según este criterio, que es de validez universal (véase 532d), dada una *téchne* cualquiera, puede afirmarse que alguien la posee o que es *technítes* o que es capaz de practicarla, solo en el caso de que sea capaz de juzgar palabras y obras dichas y realizadas correcta o incorrectamente por *cualquiera* que entre en el dominio de esa *téchne*. El criterio es establecido por Sócrates en respuesta a la afirmación de Ion de que solo es hábil *(deinòs)* sobre Homero y no sobre otros poetas (*perì Homérou mónon,* 531a). El fundamento del criterio de identificación del *technítes* lo constituye la validez del principio de *totalidad*, pues afirmar que una *téchne* es una totalidad significa atribuirle a quien la posee una forma de conocimiento que no puede ser escindido —no puede ser reducido a Homero—, a riesgo de disolverse como un saber real. Una vez que Sócrates ha expuesto

afirmarse que una determinada persona *es (eînai)* un *iatrós*, o que un *iatrós posee (échein)* la *iatrikè*, o que el *iatrós* desarrolla la actividad médica, *iatreúein*, etc. También es habitual que, para indicar la posesión de una *téchne* por parte de un experto, Platón haga uso del verbo *epístasthai*. Un desarrollo exhaustivo de la cuestión se encuentra en el citado capítulo del trabajo de Lyons (1972).

los pertinentes ejemplos ilustrativos, el propio Ion acepta en 533c la validez universal del principio («No puedo contradecirte sobre ello» *[Ouk écho soi perì toúton antilégein]*). Sin embargo, si bien el rapsoda no puede negar lo afirmado por Sócrates a ese respecto, tampoco es persuadido por el filósofo, dado que su experiencia personal le indica que su interés se reduce a Homero y a ningún otro poeta (*perì dè tôn állon oú,* 533c). En esta misma línea, el propio Sócrates añadirá posteriormente que, efectivamente, en lo que respecta a la creación poética, a cada clase de poeta le corresponde un único tipo de composición, en función de la capacidad con la que la musa lo haya distinguido (*mónon hoîós te hékastos poieîn kalôs eph' hò he Moûsa autòn hórmesen,* 534c), con lo que queda demostrado que las actividades rapsódica y poética no dependen de la posesión de una *téchne*. A modo de hipótesis, Sócrates había concedido previamente que la poesía puede constituir una *téchne* (véase 530b) y «una cierta totalidad» (*poietikè gár poú estin tò hólon,* 532c), pero el hecho de que Ion se interese exclusivamente por Homero indica que no posee un conocimiento sobre la totalidad de los poetas, objeto de una hipotética *rapsoidikè téchne*, lo que le permite a Sócrates, mediante la aplicación de un sencillo *modus tollens*, negarle la posesión de una *téchne*.[13]

El segundo *lógos* en torno a la *téchne* trata sobre el principio de *especialidad*, según el cual a cada *téchne* le corresponde una y solo una función propia en un ámbito determinado de objetos. A lo largo del diálogo, Sócrates establece que dos

[13] En un contexto muy similar, Sócrates asevera, en el *Banquete,* que al mismo poeta le corresponde la composición de tragedia y de comedia (223c-d). El hecho manifiesto de que no existan ni en la tradición ni entre sus contemporáneos poetas capaces de componer tragedia y comedia le permite a Platón negarles la posesión de una *téchne* y presentar a Sócrates como el representante de la nueva poesía sometida a la filosofía.

téchnai no pueden compartir una misma función y que tampoco es posible una *téchnē* sin objeto o una *téchnē* con más de uno (537c, 538a). Sin embargo, Ion insiste en que, por lo que respecta a los temas de los poemas homéricos, «no hay ninguno del que no pueda hablar» (*perì oudenòs hótou oú,* 536e), mientras que, por el contrario, Sócrates logra poner en evidencia que, en cuanto poeta y rapsoda, ni Homero ni Ion pueden en realidad hablar con conocimiento de ningún tema. En cualquier caso, tanto lo afirmado por Ion como lo afirmado por Sócrates se contradice con el principio de especialidad. ¿Por qué aborda nuevamente Sócrates el tema de la *téchnē* una vez expuesta la doctrina del *enthousiasmós*, y cuando ya le había dedicado un extenso *lógos* en la primera parte del diálogo? Existen dos razones: en primer lugar, porque Ion no acepta que pueda ensalzar a Homero estando poseído y enloquecido (*thaumázoimi mentàn ei hoútōs eû eípois, hōste me anapeîsai hōs egō katechómenos kaì mainómenos Homēron epainō,* 536d), lo que indica que el primer *lógos* no ha provocado en Ion la aceptación de que tras su actividad no hay un saber real; y, en segundo lugar, porque Sócrates necesita establecer el principio de especialidad a fin de mostrarle a Ion que no existe un dominio que de modo exclusivo corresponda al poeta. Los principios de totalidad y de especialidad, condiciones necesarias y suficientes de toda *téchnē*, no son satisfechas por la actividad de Ion ni por la de Homero. De este modo, a partir de la noción de *téchnē*, Sócrates refuta la competencia del poeta y del rapsoda de dos modos: negando que posean un conocimiento sobre un dominio de objetos que les sea propio y negando que los poemas constituyan un cuerpo de conocimiento que esté libre de la intrusión de los no expertos en poesía y rapsodia. De la argumentación de Sócrates, resulta, en efecto, que todos los temas tratados por Homero son asumidos por otras *téchnai*

que no son la poesía, mientras que al poeta, en cuanto poeta, *no le resta ningún espacio* de conocimiento propio. Es cierto que tanto Homero como Ion podrían haber reivindicado la posesión de un conocimiento del uso la palabra, un conocimiento que hiciera alusión a diversos aspectos estéticos y formales de la creación y la expresión poéticas, como pueden ser el adorno del cuerpo, la retentiva de largos textos, la capacidad de versificación, el uso adecuado de la modulación de la voz o la composición y la expresión destinada a crear distintas emociones en los espectadores, un tipo de conocimiento «disminuido» en sus contenidos epistémicos y que el propio Sócrates parece aceptar en 533b *(en rapsoidíai);* sin embargo, tal como ya se ha señalado, Sócrates no está interesado en la actividad de Ion y de Homero en cuanto conocedores de las palabras *(tà épe),* sino en cuanto conocedores del pensamiento y de las cosas por ellas expresadas *(he dianoia, tà legòmena).* Tal como certeramente ha expresado Lledó (2011: 60), «el que esta respuesta no llegue a formularse en la estructura dialéctica del *Ion*, muestra claramente cómo lo que interesa a Platón no es la justificación formal de la poesía, sino, más bien, los contenidos de ella, lo que la "poética" enseña o puede enseñar, las parcelas que esta puede quitar al campo del verdadero conocimiento, de la filosofía». Asumido que no existe una *poietikè téchne* ni una *rapsoidikè téchne,* Sócrates explica la creación y la expresión poética mediante el recurso al *enthousiasmós* o inspiración divina, tema con una importante presencia en la tradición poética griega desde sus orígenes y en la propia obra de Platón.

4.3. EL *ENTHOUSIASMÓS* EN PLATÓN Y EN LA TRADICIÓN POÉTICA GRIEGA

El *enthousiasmós* o inspiración poética es un tema frecuentemente abordado por Platón en su obra.[14] Aunque su tratamiento puede diferir considerablemente de un diálogo a otro, el *enthousiasmós* siempre aparece descrito como un estado de total pasividad en el que el poeta queda poseído por una divinidad que habla a través de él. En esa situación, el poeta se encuentra fuera de sí, de un modo similar a como ocurre con las bacantes bajo el influjo del dios Dionisos o los coribantes cuando danzan poseídos por la diosa Cibeles. El estado del poeta inspirado también puede compararse con el de la Sibilia o la Pitia. Como consecuencia del estado de inspiración, el poeta es incapaz de conocer o de dar cuenta de su actividad, pues no posee el conocimiento necesario para hacerlo, sino que su actividad es el resultado de un regalo divino cuya adquisición no depende de su voluntad. Esta descripción del poeta inspirado es común a todos los comentarios platónicos sobre la inspiración, desde la *Apología* y el *Ion* hasta las *Leyes*, y si bien es cierto que cada diálogo aborda la cuestión desde una perspectiva particular, también lo es que Platón subraya en toda ocasión el origen irracional de la inspiración divina. La aportación particular del *Ion* a lo afirmado en otros diálogos consiste en extender el estado de posesión del poeta a los rapsodas y a los espectadores que asisten a las representaciones poéticas. La concepción platónica de la inspiración divina se identifica, por consiguiente, con una suerte de locura alienadora que, según nos informa en las *Leyes,* 719c, no hace sino reflejar lo ya descrito por un viejo relato *(palaiòs*

[14] *Cf. Apología,* 22a-c; *Menón,* 99c-e; *Fedro,* 245; *Leyes,* 682a, 719c-d y, por supuesto, *Ion passim.*

mýthos) de la tradición que afirma que «hay [...] un antiguo relato [...] según el cual el poeta, cuando se sienta en el trípode de la Musa, no está ya en su juicio *[ouk émphron estín]*, sino que a manera de una fuente deja correr espontáneamente cuanto viene a él», descripción que recuerda el trípode de la Pitia en el santuario de Delfos. Pero, ¿es cierto que la descripción platónica de la inspiraión divina responde realmente a un *palaiòs mýthos*? La respuesta es claramente negativa: ni siquiera en el caso de Demócrito[15] puede afirmarse que la concepción platónica de la inspiración como posesión coincida con la de ningún autor anterior a Platón, lo que no impide que algunos influyentes especialistas hayan aceptado sin pruebas lo afirmado en las *Leyes*.[16] Nadie antes que el filósofo ateniense ha considerado la actividad poética como el resultado de una suerte de *manía*, ni al poeta como un *mainómenos*. De hecho, tal como veremos más adelante, a pesar de que la temática es común a una larga tradición que ya se inicia en los poemas homéricos, buena parte del vocabulario empleado por Sócrates en el *Ion* es novedoso en su aplicación a la actividad poética, lo que hace que el acuerdo inicial del rapsoda con Sócrates se convierta, posteriormente, en un abierto rechazo, una vez que Ion descubre las implicaciones que

[15] Demócrito afirma que «no puede haber un buen poeta sin un enardecimiento de su espíritu *(sine inflammatione animorum)* y sin un cierto soplo como de locura *(sine quodam adflatu quasi furoris)*» (Cicerón, *De oratore*, II, 46, 194 y *De divinatione*, I, 38, 80=D. K. 68 B 17; Horacio, *De Arte Poetica*, 295) y que «lo que escribe un poeta por inspiración divina (*met' enthousiasmoû*) y por un aliento sacro *(hieroû pneúmatos)* son frutos hermosos (Clemente, *Stromata*, VI, 168=D. K. 68 B 18). En estos fragmentos, Cicerón, Horacio y Clemente vinculan a Demócrito con Platón, si bien el contenido de los mismos no justifica tal vinculación. En efecto, a partir de los textos conservados no podemos conocer en qué consiste el *enthousiasmós* para Demócrito. Puede leerse al respecto el breve y clarificador epígrafe «Excursus: Plato and Democritus», en Tigerstedt (1969: 72-76).

[16] *Cf.*, p. ej., Sikes (1931: 68) y Vicaire (1963: 75).

conlleva la concepción socrática de la inspiración poética. Evidentemente, Platón, en cuanto responsable de la trama dramática del diálogo, es perfectamente consciente de la situación.

Si hacemos caso a lo transmitido por la tradición, podemos comprobar que ya en los poemas homéricos la actividad de los aedos Demodoco y Femio está condicionada tanto por la actividad inspiradora de los dioses como por la capacidad creativa de los propios poetas, sin que entre ellas se dé contradicción o incompatibilidad alguna. En efecto, la invocación a las musas en la tradición poética griega es un recurso habitual del poeta.[17] Así, en la *Ilíada* leemos:

> Decidme ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas, / pues vosotras sois diosas, estáis presentes y sabéis todo, / mientras que nosotros solo oímos la fama y no sabemos nada, / quiénes eran los príncipes y los caudillos de los dánaos. El grueso de las tropas yo no podría enumerarlo ni nombrarlo, / ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas, / voz inquebrantable y un broncíneo corazón en mi interior, / si las Olímpicas Musas, de Zeus, portador de la égida, / hijas, no recordaran a cuantos llegaron al pie del Ilio. (*Ilíada*, II, 480-492. Traducción de García Gual [1999]).

Célebre, también, es la invocación de Hesíodo a las musas en la *Teogonía*:

> ¡Salud, hijas de Zeus! Otorgadme el hechizo de vuestro canto. / Celebrad la estirpe sagrada de los sempiternos Inmortales, / los que nacieron de Gea y el estrellado Urano, / los que nacieron de la tenebrosa noche y los que crió el salobre Ponto. / [...] Contadme todo esto,

[17] *Cf.* al respecto Sperduti (1950), Tigerstedt (1970) y Murray (1981). Los testimonios de la invocación y, en general, de las primeras reflexiones críticas de los autores griegos preplatónicos sobre la poesía se encuentran reunidos en una versión bilingüe griego-italiano con comentario en Lanata (1963).

> Musas que desde un principio las mansiones olímpicas/habitáis, y decidme lo que de ello fue primero. (*Teogonía,* 104-115. Traducción de Pérez Martínez y Martínez Díez [1999].)

La invocación a las musas o a la divinidad tampoco es ajena a los poetas líricos;[18] así, en un fragmento de Alcmeón leemos: ¡Ven, Musa, Calíope, hija de Zeus, / entona amables palabras, e infunde/deseo en el himno y gracia en la danza!» (fragmento 27). Podrían multiplicarse los ejemplos, que alcanzan a obras propiamente filosóficas, como comprobamos en el proemio del poema de Parménides. En estos casos, las invocaciones a las musas nunca implican la pasividad del poeta ni la pérdida de libertad y conciencia, como de un proceso extático o chamánico si se tratara. En este sentido, Tigerstedt (1970: 170) ha señalado que «las invocaciones a las musas y otras fórmulas similares quizá constituyan rastros de un primitivo estado de civilización, pero debo insistir en que ni los poetas de los tiempos históricos utilizaron aquellas fórmulas, ni los aedos que las cantaron, y menos todavía la gente que los escuchó, las interpretaron de ese modo». Por otro lado, en numerosas ocasiones la inspiración es entendida por el propio poeta como un regalo de la divinidad. Así, en la *Odisea* leemos: «A Demódoco hacedme venir, el aedo divino,/a quien dio la deidad entre todos el don de hechizarnos/con el canto que el alma le impulsa a entonar» (*Odisea,* VIII, 44-46); y poco más adelante: «Trajo en tanto el heraldo al piadoso cantor, al que amando / sobremodo la Musa otorgó con un mal una gracia: / lo privó de la vista, le dio dulce voz» (*Odisea*, VIII, 62-64). En la *Teogonía* encontramos los celebérrimos versos de Hesíodo que cantan el don de la musas:

[18] Todos los fragmentos se encuentran reunidos en Dielh (1954). En castellano contamos con la edición de Rodríguez Adrados (2010); también es muy útil la antología de Ferraté (1991).

«Ellas [las musas] precisamente enseñaron una vez a Hesíodo un bello canto / mientras apacentaba sus ovejas al pie del divino Helicón» (*Teogonía*, 22-24). Y también el poeta Solón se expresa del mismo modo: «Cada cual se afana a su modo. [...] hay quien, iniciado en su don por las propias Musas olímpicas, con su saber de las normas del arte agrada» (1, Dielh, 43, 51-52). En todos estos casos, el poeta depende de la musa, a la que agradece el don concedido. Sin embargo, el poeta en ningún momento aparece como un mero instrumento de la divinidad: la composición se presenta como un regalo de las musas, pero también como el resultado de la propia invención del poeta. Así, en plena matanza de los galanes, Demodoco se dirige a Ulises en los siguientes términos: «... ten piedad, que bien pronto te habrá de doler si matases / a un cantor cuyos versos recrean a dioses y a hombres. / Nunca tuve maestro y el cielo mis múltiples tonos / en la mente me inspira...» (*Odisea*, XXII, 344-348). Y el poeta Píndaro escribe: «... deseo agradar celebrando a la ilustre Agrigento, / cuando de Terón alzo el himno de olímpica victoria, / honor de sus corceles/de pies infatigables. Y con este fin asistióme la Musa / cuando encontré la nueva brillante manera de adaptar a la dórica marcha la voz» (*Olímpica,* III, 2-5. Traducción de Ortega, 1995). Y también: «... así también yo, enviando límpido néctar, don de las Musas, / fruto dulce del alma, a los hombres que logran triunfos, / les soy favorable» (*Olímpica*, VII, 7-8). Por otro, en la temprana poesía griega la actividad del poeta se presenta como un conocimiento. Así, ya en la *Odisea* leemos: «¡Oh, Ulises!, [...] / al hermoso decir acompañas un noble sentido; ni un aedo supiera *[epistaménos]* mejor relatar con los males / de los otros argivos tus propias funestas desgracias» (*Odisea,* XI, 363-368). Y, más adelante: «... ¿quién va nunca a buscar ningún hombre de fuera / si no es ya a los que tienen un oficio *[demioergoì]* al servicio de todos / ya adivino, ya médico o

ya constructor de viviendas / o inspirado cantor que inspire con su canto *[thespin aoidón, hó ken térpeisin aeídon]*?» (*Odisea,* XVII, 382-385). Y en un fragmento de Arquíloco: «Soy un siervo, yo, de Enialio, señor de la guerra, / y un experto en el amable don de las Musas *[Mouséon eratòn dôron epistámenos]*» (1, Dielh). Ya en los primeros poetas griegos encontramos, pues, la idea de que su actividad responde efectivamente a la posesión de un conocimiento, que algunos autores de finales del siglo V, como Herodoto (véase II, 53) y Aristófanes (véase *La paz,* 749; *Las ranas,* 762, 770, 780, 850), identifican con la posesión de una *téchne*. Como conclusión, puede afirmarse con fuerza que el *palaiòs mŷthos* de *Leyes,* 719c, no constituye sino una creación del propio Platón no confirmado por ninguna prueba histórica. Por el contrario, toda la tradición poética preplatónica desmiente la concepción platónica de la inspiración poética.

Y por otro lado, sobre si la descripción de las *Leyes* muestra realmente la *verdadera* opinión de Platón en torno a la inspiración divina, poco cabe decir con seguridad, pues los relatos del filósofo sobre la cuestión se sitúan principalmente en la esfera del mito, ajenos, por consiguiente, a las categorías de verdad y falsedad. Tampoco está claro si las afirmaciones de Platón en torno a la inspiración poética hay que entenderlas como elogio o como ironía. Posiblemente, se trata de ambas cosas y, en todo caso, las posturas radicalmente distintas de dos conocedores de la obra de Platón, como son Ficino y Goethe, con toda su estela de seguidores, da cuenta de la imposibilidad de la tarea. Habría que añadir, finalmente, que esta cuestión representa, en todo caso, un problema menor, pues lo que Platón desea subrayar es el hecho de que todo lo relacionado con la creación y la representación poética posee un carácter irracional opuesto a lo que a su juicio debe constituir el discurso dominante de la polis. Expresado de otro modo: lo que en el *Ion* se debate no es la sinceridad

o el cinismo de los rapsodas y poetas, sino la polémica entre la poesía tradicional y la filosofía en el contexto ético y político de la polis.

4.4. EL *ENTHOUSIASMÓS* EN EL *ION*

A lo largo de 533c9-536d4, Sócrates desarrolla la explicación de su «bien hablar» *(eû légein)* exclusivo sobre Homero atribuido a Ion, una explicación que responde a la repetida petición del propio rapsoda: «¿Cuál es la causa, entonces...?» (*Tí oûn tò aítion...,* 532b8), «Examina qué es esto» (*hóra toûto tí éstin,* 533c7-8), y que Sócrates acepta gustoso: «voy a mostrarte lo que a mí al menos me parece que es esto» (*érchomaí gé soi apophanoúmenos hó moi dokeî toûto eînai,* 533c9). Según la explicación socrática, el hablar bien sobre Homero es la consecuencia de una fuerza divina (*theía dýnamis,* 533d3) y la «mayor» *(mégiston)* (534d5) y «evidente» (*enargès,* 535c4) prueba *(tekmḗrion)* de la naturaleza irracional de ello lo constituye el carácter intermitente de la inspiración, tal como lo pone de manifiesto el caso del poeta Tínico de Calcis, capaz de componer un solo peán hermoso al dios Apolo, y el carácter selectivo del «buen decir», por el que a cada poeta le corresponde un tipo particular de composición. Ambos hechos ponen de manifiesto que la actividad poética no responde a la posesión de una *téchnḕ*, pues en ese caso sería satisfecho el principio de la totalidad que rige la posesión de cualquier *téchnḕ*. La analogía socrática de la piedra magnética y los anillos imantados expresa la idea de que el buen poeta y el buen rapsoda no son sino meros instrumentos pasivos de la fuerza divina. A lo largo de 534a-b, Sócrates hace hincapié una y otra vez en esta idea, afirmando que los poetas componen «sin estar en su juicio» *(ouk émphrones óntes),* dominados y po-

seídos por el furor báquico *(barcheúousi kaì katechómenoi),* sin estar en su juicio *(émphrones dè oûsai oú)* y cuando «la inteligencia ya no está en ellos» *(hó voûs mekéti en autôi enêi).* Es, precisamente, en este contexto cuando, por primera vez, Sócrates establece el nuevo modo de entender la inspiración divina al vincularla con la falta de juicio: *éntheós te kaì ékphron* (534b5). Por primera vez, la inspiración divina se desvincula de la razón, lo que no impide, sin embargo, que Ion se muestre absolutamente de acuerdo con la explicación de Sócrates (véase 535a3, c4, d6, e1). Y es que, tal como se ha dicho en el epígrafe anterior, desde Homero y durante toda la tradición preplatónica se asume que la divinidad interviene en la actividad de los poetas de éxito, sin que ello implique negar el conocimiento y la responsabilidad de los mismos. Ion no considera que su inspiración divina entre en contradicción o sea incompatible con su conocimiento de Homero, pues la tradición de la que es heredero los considera no solo compatibles, sino también necesarios para la actividad poética. Por otro lado, el vocabulario empleado por Platón en el *Ion* se identifica con el de la tradición de la que el rapsoda forma parte. Sin embargo, una vez que Sócrates ha desplegado toda la explicación mediante la analogía de la piedra magnética, Ion hace uso del término «enloquecido» (*mainómenos,* 536d6) para describir el estado que Sócrates atribuye a los poetas. Ion, en efecto, ha comprendido de golpe que el sentido de los términos empleados por Sócrates ya no es el de la tradición, sino que su uso adquiere un nuevo sentido alejado del elogio. Ion, que había aceptado gustosamente el empleo socrático de los términos *éntheós* y *katechómenos*, rechazará, sin embargo, la asimilación de dichos términos a la condición de locura e irracionalidad contenidas en el término *mainómenos.* Por parte del rapsoda no existe la menor duda del valor negativo de la *manía* y rechaza aceptar que su actividad dependa de ese estado

(véase 536c4-7). Ion, finalmente, ha tomado conciencia de que el uso socrático del léxico divino se opone al uso tradicional, y Sócrates, por su parte, ha logrado establecer la insalvable distancia que separa la inspiración de poetas y rapsodas de la inspiración del filósofo. Muchos siglos después, en el tercer diálogo del libro segundo de su obra *De los heroicos furores,* Giordano Bruno (1987: 312-313) habría de expresar magníficamente la distancia que separa la inspiración de los poetas y la de los filósofos, al afirmar de los primeros que

> por haberse convertido en estancia de los dioses o espíritus divinos, dicen y obran cosas admirables sin que ellos mismos ni los demás entiendan la razón; y estos tales, ordinariamente, son llevados a este estado a partir de su ignorancia y falta de instrucción; en ellos, vacíos de su propio espíritu y sentido, como en estancia purificada, se introduce el espíritu y el sentido divinos, el cual tiene menos oportunidades de manifestarse en aquellos que están llenos de razón y sentido propios.

Por el contrario, los filósofos,

> avezados o hábiles en la contemplación y naturalmente dotados de un espíritu lúcido e intelectivo, bajo el efecto de un estímulo interior y de un fervor espontáneo que en ellos suscita un amor a la divinidad, justicia, verdad, gloria, enardecidos por el fuego del deseo y el soplo de la intención, agudizan sus sentidos y, en el azufre de la facultad cognitiva, encienden la luz racional que eleva su visión por encima de la medida ordinaria. Estos llegan finalmente a hablar y obrar, no como vasos e instrumentos, sino como principales artífices y autores.

Esta capacidad para ascender hasta la divinidad por medio de la inspiración racional, descrita nuevamente por Bruno veinte siglos después, será lo que a los ojos de Platón legitime al filósofo como el verdadero educador y guía del Estado.

ION

5. Traducción

PLATÓN
Ion o *Sobre la* Ilíada
<SÓCRATES, ION>

[530a]

SÓC.: ¡Mis respetos al ilustre Ion! ¿De dónde nos has venido para estos días? ¿O acaso de tu casa, de Éfeso?

ION: De ningún modo, Sócrates, sino de Epidauro, de las fiestas en honor a Asclepio.

SÓC.: ¡¿Es que los de Epidauro también organizan certámenes de rapsodas en honor al dios?!

ION: Ciertamente, y también del resto de las actividades de las musas.

SÓC.: ¿Qué, pues? ¿Competiste por nosotros en algún apartado? ¿Y cómo resultó tu participación en el certamen?

ION: [530b] Nos llevamos los primeros premios, Sócrates.

SÓC.: ¡Qué gran noticia! Entonces, a ver si vencemos también en las Panateneas.

ION: En efecto, así será, si dios quiere.

SÓC.: Por cierto, Ion, créeme que en numerosas ocasiones os he envidiado a vosotros, los rapsodas, por vuestro arte; pues conviene siempre a vuestro arte adornar el cuerpo y aparecer del modo más hermoso posible; y por otro lado, os es necesario ocupar vuestro tiempo en otros muchos y buenos poetas, y muy especialmente en

Homero, el mejor y más divino de los poetas, y conocer a fondo su pensamiento, [530c] y no solo memorizar sus versos. Todo esto es envidiable, pues uno no llegaría a ser buen rapsoda si no comprendiera las cosas dichas por el poeta. En efecto, el rapsoda debe llegar a ser un intérprete del pensamiento del poeta para los que escuchan, y hacer eso correctamente sin saber qué dice el poeta es imposible. Todas estas cosas son, en verdad, dignas de ser envidiadas.

ION: Es verdad lo que dices, Sócrates: para mí ese es, ciertamente, el aspecto de mi arte que mayor trabajo me ha ocasionado, y creo que soy, entre todos los hombres, el que dice las cosas más hermosas sobre Homero, de tal modo que ni Metrodoro de Lámpsaco, [530d] ni Estesímbroto de Tasos, ni Glaucón, ni ningún otro de los que alguna vez han sido ha podido expresar tantos y tan hermosos pensamientos sobre Homero como yo.

SÓC.: ¡Qué gran noticia, Ion, pues es evidente que no rehusarás hacerme una exhibición!

ION: Y puedo asegurarte, Sócrates, que es digno de escuchar lo bien que he adornado a Homero, de modo que me creo digno de ser coronado con una corona de oro por los homéridas.

SÓC.: Y créeme que en otra ocasión yo mismo me tomaré mi tiempo para escucharte; [531a] pero tú, ahora, respóndeme a esta cuestión: ¿eres hábil únicamente sobre Homero, o también sobre Hesíodo y Arquíloco?

ION: De ningún modo; únicamente sobre Homero, pues me parece que es suficiente.

SÓC.: ¿Pero hay algún tema sobre el que Homero y Hesíodo digan las mismas cosas?

ION: Yo al menos creo que incluso hay muchos.

SÓC.: Entonces, respecto a esos temas, ¿explicarías mejor lo que dice Homero o lo que dice Hesíodo?

ION: [531b] Lo haría del mismo modo, Sócrates, al menos respecto a esos temas sobre los que dicen las mismas cosas.

SÓC.: ¿Y qué respecto a los temas sobre los que no dicen las mismas cosas? Por ejemplo, sobre el arte de la adivinación tanto Homero como Hesíodo dicen algo.

ION: Ciertamente.

SÓC.: ¿Qué, pues? Las cosas que estos dos poetas dicen del mismo modo y las que dicen de modo diferente, ¿las explicarías mejor tú o un buen adivino?

ION: Un adivino.

SÓC.: Pero si tú fueras un adivino, en el caso de que fueras capaz de dar una explicación sobre las cosas dichas del mismo modo, ¿no sabrías dar una explicación también sobre las cosas dichas de modo diferente?

ION: Es evidente.

SÓC.: [531c] Pero, entonces, ¿cómo es que eres hábil sobre Homero, pero no sobre Hesíodo ni los otros poetas? ¿Acaso Homero habla de temas distintos de los que hablan todos los otros poetas? ¿No ha tratado principalmente sobre la guerra y sobre las relaciones que mantienen entre sí hombres buenos y malos, profanos y gentes de oficio, y sobre los dioses que se relacionan entre sí y con los hombres, y de cómo se relacionan, y sobre los acontecimientos celestes y sobre los del Hades, y las generaciones de los dioses y de los héroes? [531d] ¿No son estos los temas sobre los que Homero ha compuesto su poesía?

ION: Es verdad lo que dices, Sócrates.

SÓC.: ¿Y qué hay de los otros poetas? ¿No han compuesto poesía sobre los mismos temas?

ION: Sí, Sócrates, pero no lo han hecho del mismo modo que Homero.

SÓC.: ¿Cómo, entonces? ¿Peor?

ION: Mucho peor.

SÓC.: ¿Y Homero mejor?

ION: ¡Por supuesto que mejor, por Zeus!

SÓC.: Entonces, mi querido Ion, cuando entre muchos que están hablando sobre números hay uno que habla de modo excelente, ¿reconocerá alguien sin duda [531e] al que habla bien?

ION: Lo afirmo.

SÓC.: ¿Y será el mismo quien reconocerá también a los que hablan mal, o bien algún otro?

ION: El mismo, sin duda.

SÓC.: ¿Y no es este quien posee el arte de los números?

ION: Sí.

SÓC.: ¿Y qué? Cuando entre muchos que están hablando sobre cuáles son los alimentos saludables hay uno que habla de modo excelente, ¿reconocerá alguien al que habla de modo excelente porque habla de modo excelente, y otro al que habla peor porque habla peor, o bien será el mismo?

ION: Es evidente que será el mismo.

SÓC.: ¿Quién es este? ¿Cuál es su nombre?

ION: Médico.

SÓC.: Así pues, resumiendo, decimos que la misma persona reconocerá siempre, entre los muchos que hablan sobre los mismos temas, [532a] tanto al que habla bien como al que habla mal; o que, si no reconoce al que habla mal, es evidente que tampoco al que habla bien, al menos en lo que respecta al mismo tema.

ION: Así es.

SÓC.: ¿De modo que la misma persona es hábil sobre ambos?

ION: Sí.

SÓC.: ¿Pero no dices tú que tanto Homero como los demás poetas, entre los que se encuentran Hesíodo y Arquíloco, hablan sobre los mismos temas, pero no del mismo modo, sino que el uno bien y los otros peor?

ION: Y digo verdad.

SÓC.: De modo que si realmente reconoces al que habla bien, [532b] también reconocerás a los que hablan peor porque hablan peor.

ION: Al menos así parece.

SÓC.: Por consiguiente, querido amigo, afirmando que Ion es igualmente hábil sobre Homero y sobre los otros poetas no erraremos, puesto que él mismo acepta que la misma persona será un juez competente de todos cuantos hablan sobre los mismos temas, y que casi todos los poetas hacen las mismas cosas.

ION: ¿Cuál es, entonces, la razón, Sócrates, de que yo, cuando alguien discurre sobre cualquier otro poeta, no presto atención [532c] y soy incapaz de aportar nada digno de mención, sino que simplemente me adormezco, mientras que tan pronto alguien hace mención de Homero, al punto me despierto, presto atención y tengo mucho que decir?

SÓC.: Eso al menos no es difícil de conjeturar, amigo mío, sino que para todos es evidente que eres incapaz de hablar sobre Homero por un arte y un conocimiento; pues si fueras capaz de hacerlo por un arte, serías capaz de hablar también sobre todos los otros poetas; pues, en cierto modo, hay un arte poética como un todo, ¿o no?

ION: Sí.

SÓC.: [532d] Entonces, cuando alguien tome en consideración otro arte, cualquiera que sea, como un todo, ¿no será el mismo método de investigación válido para todas las artes? ¿Necesitas escuchar en qué sentido digo esto, Ion?

ION: ¡Por Zeus, Sócrates, desde luego que sí, pues me place escucharos a vosotros los sabios!

SÓC.: ¡Querría que dijeses la verdad, Ion! Pero sabios sois más bien vosotros, los rapsodas y actores y aquellos cuyos poemas cantáis. Yo, por mi parte, no estoy diciendo sino la verdad, [532e] como corresponde a un hombre profano. Pues también en relación con eso que ahora te preguntaba, fíjate qué sencillo y común es para todo hombre reconocer lo que decía: que la investigación es la misma cuando alguien toma en consideración un arte como un todo. En efecto, consideremos uno como ilustración de nuestra discusión: ¿no es el arte de la pintura un todo?

ION: Sí.

SÓC.: ¿No es verdad que hay y ha habido muchos pintores buenos y malos?

ION: Ciertamente.

SÓC.: ¿Y ya has visto a alguien que, a propósito Polignoto, el hijo Aglaofón, sea hábil para explicar las obras que pinta bien y las que no, pero que sea incapaz de hacerlo con los otros pintores, [533a] y que cuando alguien le enseña las obras de los otros pintores se adormezca, se quede sin palabra y no tenga nada que aportar, mientras que tan pronto debe expresar un juicio sobre Polignoto o cualquier otro pintor, siempre que sea uno solo, se despierta y presta atención y tiene mucho que decir?

ION: ¡No por Zeus, desde luego que no!

SÓC.: ¿Y qué? En el ámbito de la escultura, ¿ya has visto a alguien que, [533b] a propósito de Dédalo de Metión, o de Epeo de Panopeo, o Teodoro de Samos o de cualquier otro escultor, siempre que sea uno, sea hábil para explicar las obras que ha realizado bien, mientras que con las obras de los demás escultores se quede sin palabra, se adormezca y no tenga nada que decir?

ION: ¡No por Zeus, nunca he visto eso!

SÓC.: Pero, en verdad, al menos según yo creo, ni en el arte de la flauta ni en el de la cítara, ni en el del canto con cítara ni en el de la rapsodia he visto jamás a un hombre que sea hábil para dar una explicación sobre Olimpo o sobre Tamiras [533c] o sobre Orfeo o sobre Femio, el rapsoda de Ítaca, pero que sobre Ion de Éfeso se quede sin palabra y no pueda evaluar lo que recita bien y lo que no.

ION: No puedo contradecirte sobre eso, Sócrates, pero en aquello que me concierne, soy consciente de que sobre Homero hablo mejor que nadie y tengo mucho que decir, y todos los demás afirman que hablo bien, pero no de los otros poetas. Pero mira qué significa esto.

SÓC.: Ya miro, Ion, y voy a mostrarte lo que a mí me parece que es esto: en efecto, esto, hablar bien de Homero, no es un arte a tu alcance, como decía ahora mismo, sino una fuerza divina que te mueve, como en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría heráclea, pues también esta piedra no solo atrae los anillos de hierro, sino que infunde también una fuerza en su interior, de modo que ellos pueden ejercer eso mismo que la piedra, [533e] atraer otros anillos, de modo que, en algunas ocasiones, se forma una larga cadena de anillos de

hierro que penden los unos de los otros; pero a todos ellos les viene de aquella piedra la fuerza que los sustenta. Del mismo modo, también la musa, ella misma, crea inspirados, y por medio de estos inspirados se forma una cadena de otros que son presa de la inspiración. En efecto, todos los buenos poetas épicos recitan todos esos hermosos poemas no por un arte, sino inspirados y poseídos, e igualmente los buenos poetas líricos: del mismo modo que [534a] los que participan en los ritos coribánticos no bailan cuando están en su juicio, así los poetas líricos no componen esos hermosos poemas cuando están en su juicio, sino una vez que se han adentrado en la armonía y el ritmo, presas del furor báquico y poseídos, y tal como las bacantes sacan miel y leche de los ríos cuando están poseídas, pero no mientras están en su juicio, así trabaja también el alma de los poetas líricos, tal como ellos mismos afirman. Pues los poetas nos dicen, por cierto, [534b] que, tras tomar para sí sus cantos de los manantiales que destilan miel, en algunos jardines y valles de las musas, nos los traen como las abejas, revoloteando también ellos del mismo modo. Y dicen verdad, pues el poeta es una cosa ligera, alada y sagrada, y no es capaz de poetizar hasta que no llega a estar inspirado, fuera de juicio y su mente ya no está en él. Y mientras posea su mente, le es imposible a todo hombre poetizar y dar oráculos. Así pues, dado que no es por un arte que los poetas dicen muchas cosas hermosas [534c] sobre diversos asuntos, como tú sobre Homero, sino por una asignación divina, cada uno de ellos solo es capaz de componer correctamente en aquello para lo que la musa lo ha dispuesto —uno ditirambos, otro encomios, otro hi-

poquermos, otro versos épicos, otro yambos—, mientras que en los otros géneros cada uno de ellos es mediocre. En efecto, no por un arte dicen estas cosas, sino por un poder divino, porque si por un arte supieran hablar correctamente sobre un asunto, también sabrían hacerlo sobre todos los demás. Pero la razón de que la divinidad, privándolos de su mente, los utilice como servidores, [534d] al igual que los que dan oráculos y los adivinos inspirados por los dioses, es la siguiente: para que nosotros, los que los escuchamos, sepamos que no son ellos, que están privados de su mente, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma la que habla, la que a través de ellos se dirige a nosotros. La mejor prueba a favor de lo que afirmo es Tínico de Calcis, que no compuso ningún poema que alguien consideraría digno de ser recordado con excepción del peán que todos cantan, acaso el más hermoso de todos los poemas líricos, «simplemente» —como él mismo afirma— [534e] «una invención de las musas». En efecto, a mí me parece que especialmente en este poema la divinidad nos muestra, para que no dudemos más, que estos hermosos poemas no son humanos ni pertenecientes a los hombres, sino divinos y pertenecientes a los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, cada uno poseído por aquel que lo posee. Para mostrar esto, la divinidad cantó adrede [535a] el más hermoso poema lírico por medio del poeta más mediocre. ¿O no te parece que digo verdad, Ion?

ION: ¡Por Zeus, desde luego que sí! Pues de algún modo tocas mi alma con tus palabras, Sócrates, y me parece que por una asignación divina los buenos poetas nos transmiten estas cosas de parte de los dioses.

SÓC.: Y vosotros los rapsodas, a su vez, ¿no transmitís las obras de los poetas?

ION: También en eso es verdad lo que dices.

SÓC.: Entonces, ¿no sois intérpretes de intérpretes?

ION: Enteramente.

SÓC.: [535b] Ahora espera, respóndeme a esto, Ion, y no me ocultes lo que voy a preguntarte. Cuando recitas bien los versos épicos e impresionas profundamente a los espectadores —bien cuando cantas a Ulises saltando sobre el umbral, dándose a conocer a los pretendientes y esparciendo las flechas a sus pies, o a Aquiles lanzándose contra Héctor, o también alguno de los piadosos lamentos sobre Andrómaca, sobre Hécuba o sobre Príamo—, ¿te encuentras en ese momento en tu juicio o estás fuera de ti [535c] y tu alma, inspirada, cree encontrarse en los sucesos que narras, sea en Ítaca o en Troya o dondequiera que tus versos tengan lugar?

ION: Qué evidente me resulta, Sócrates, esta prueba que me mencionas: responderé sin esconderte nada. En efecto, cuando yo recito algo piadoso mis ojos se llenan de lágrimas, pero cuando es algo espantoso o terrible mis cabellos se erizan por el miedo y mi corazón palpita.

SÓC.: [535d] ¿Qué, pues? ¿Diremos, Ion, que está en su juicio ese hombre que, en tal situación, adornado con un colorido ropaje y coronas de oro, llora durante los sacrificios y las fiestas solemnes, sin que se le haya perdido ninguna de sus cosas, o siente temor entre veinte mil personas que se encuentran en actitud amistosa, sin que ninguno desee robarle o hacerle daño?

ION: ¡No por Zeus, de ningún modo, Sócrates, la verdad sea dicha!

SÓC.: ¿Sabes, pues, que también en la mayoría de los espectadores provocáis vosotros esos mismos efectos?

ION: [535e] También lo sé, y muy bien, pues cada vez los observo desde arriba, desde el estrado, llorando y mirándome aterrorizados, estupefactos con lo que se está narrando. En efecto, es necesario que les preste toda mi atención, porque si los hago llorar, yo reiré por el dinero que cobro, pero si los hago reír, seré yo quien llore por el dinero perdido.

SÓC.: ¿Sabes, entonces, que este, el espectador, es el último de los anillos de los que yo afirmaba que bajo la piedra heráclea adquieren la fuerza los unos de los otros? El del medio eres tú, [536a] el rapsoda y actor, y el primero es el poeta mismo. Y la divinidad, a través de todos ellos, atrae el alma de los hombres allí donde desea, haciendo depender la fuerza los unos de los otros. Y de igual modo que de aquella piedra, una cadena muy larga de coreutas, instructores y ayudantes de instructores están suspendidos de los anillos que cuelgan de las musas. Y un poeta está suspendido de una musa, y otro de otra —nosotros decimos que él está poseído, o, [536b] lo que es parecido, que depende de ella—, y de estos primeros anillos —los poetas— otros están a su vez suspendidos y participan de la inspiración, unos de Orfeo, otros de Museo, pero la mayoría están poseídos por Homero y dependen de Homero. Tú eres uno de estos, Ion, y estás poseído por él, y cada vez que alguien canta algo de algún otro poeta, te duermes y te quedas sin palabra, mientras que tan pronto se deja oír un canto de este poeta, al punto te despiertas, tu alma se pone a danzar y tienes mucho que decir, [536c] pues no por un arte ni por un conocimiento dices lo que dices sobre Homero, sino por una asignación

divina y por una posesión. Del mismo modo que los que participan en los ritos coribánticos no perciben vivamente sino aquel canto que proviene del dios por el que están poseídos, y siguen aquel canto con abundantes figuras de baile y fórmulas rítmicas, mientras que por los otros no se interesan, así también tú, Ion, cuando alguien hace mención de Homero, tienes mucho que decir, mientras que de los otros no tienes nada que decir; [536d] y la razón de eso que me preguntabas, Ion, de por qué tú tienes mucho que decir sobre Homero, pero no sobre los otros, es que no por un arte, sino por una asignación divina eres un hábil ensalzador de Homero.

ION: ¡Bien dicho, Sócrates! Sin embargo, me sorprendería que pudieras hablar tan bien como para llegar a convencerme de que yo ensalzo a Homero poseído y enloquecido. Y creo que no opinarías eso si me escucharas hablar sobre Homero.

SÓC.: Y créeme que deseo en verdad escucharte, pero no antes [536e] de que me respondas a esto: de entre los temas sobre los que trata Homero, ¿de cuál hablas bien? ¡Pues, sin duda, no de todos!

ION: Que sepas bien, Sócrates, que no hay ningún tema sobre el que no hable.

SÓC.: No ciertamente sobre aquellos de los que tú no eres conocedor, pero que Homero trata.

ION: ¿Y cuáles son esos temas que Homero trata, pero que yo desconozco?

SÓC.: [537a] Pues, bien, ¿no habla Homero en muchos lugares y profusamente también sobre artes? Por ejemplo, sobre el arte del auriga. Si recuerdo los versos, yo te los daré a conocer.

ION: Deja, yo te los recitaré, pues los recuerdo.

SÓC.: Recítame entonces lo que le dice Néstor a su hijo Antíloco, cuando le aconseja tener cuidado en la curva durante la carrera ecuestre en honor a Patroclo.

ION: Y tú mismo [dice] inclínate en la bien trenzada caja del carro
suavemente a la izquierda para ayudarlos. Al caballo derecho [537b]
aguijonéalo con la voz y afloja sus riendas en las manos.
Y que tu caballo izquierdo se arrime a la linde,
hasta que te dé la impresión de que su borde roza el cubo
de la bien fabricada rueda. Pero evita tocar la piedra.

SÓC.: [537c] ¡Es suficiente! Ahora, Ion, si en estos versos Homero habla correctamente o no, ¿quién lo sabrá mejor, un médico o un auriga?

ION: El auriga, sin duda.

SÓC.: ¿Porque posee este arte o por alguna otra causa?

ION: No, porque posee el arte.

SÓC.: ¿Y acaso a cada una de las artes no le ha sido concedida por la divinidad la función de conocer un objeto determinado? Pues, ciertamente, lo que conocemos con el arte del piloto no lo conocemos con el del médico.

ION: ¡No por cierto!

SÓC.: Ni lo que conocemos con el arte del médico con el del carpintero.

ION: [537d] ¡No por cierto!

SÓC.: ¿Y no será así también con respecto a todas las artes, que lo que conocemos con una no lo conoceremos con la otra? Pero antes de ello, respóndeme a esto: ¿aceptas que una es un arte de cierta naturaleza, y la otra de otra naturaleza?

ION: Sí.

SÓC.: ¿Y acaso harías también tú, tal como yo cuando hago inferencias, que cuando una forma de conocimiento es

el conocimiento de ciertas cosas, y otra forma de conocimiento lo es de cosas diferentes, denomino a este arte de un modo [537e] y al otro arte de otro?

ION: Sí.

SÓC.: Pues si hubiera un conocimiento que tratara de los mismos objetos que otro, ¿cómo podríamos afirmar que se trata de dos conocimientos diferentes, puesto que podrían saberse las mismas cosas a partir de ambos? De igual modo que yo conozco que estos son cinco dedos, también tú, como yo, conoces lo mismo sobre este asunto. Y si yo te preguntase si es por un mismo arte —el arte de la aritmética— que tú y yo conocemos lo mismo, o bien por artes diferentes, ¿aceptarías sin duda que es por el mismo?

ION: Sí.

SÓC.: [538a] Bien pues, responde ahora a lo que hace un momento yo iba a preguntarte, lo de si con respecto a todas las artes te parece así: que con un mismo arte se conocen necesariamente las mismas cosas, pero que con una distinta, no se conocen las mismas, sino que, si se trata de otra, necesariamente se conocen también cosas distintas.

ION: Así me parece, Sócrates.

SÓC.: Así pues, aquel que no posea un determinado arte, ¿será incapaz de conocer bien lo dicho y lo realizado por ese arte?

ION: [538b] Es verdad lo que dices.

SÓC.: Entonces, en relación con los versos que has recitado ¿quién sabrá mejor si Homero habla correctamente o no, tú o un auriga?

ION: Un auriga.

SÓC.: Pues ciertamente, tú eres un rapsoda pero no un auriga.

ION: Sí

SÓC.: Y el arte del rapsoda es distinta del arte del auriga.

ION: Sí.

SÓC.: Así pues, si es distinta, también será un conocimiento sobre objetos distintos.

ION: Sí.

SÓC.: ¿Y qué, entonces, cuando Homero dice que a Macaón herido Hecamede, la concubina de Néstor, le da de beber ciceón? [538c] Aproximadamente dice así:

> Al vino de Pramio [dice] rayó encima queso de cabra
> con un broncíneo rallador, junto con la cebolla condimento de la bebida.

Si Homero afirma estas cosas correctamente o no, ¿corresponde distinguirlo bien al arte de la medicina o al del rapsoda?

ION: Al de la medicina.

SÓC.: Y qué, cuando Homero dice:

> Se precipitó hasta el abismo, parecida a una bola de plomo [538d]
> que, embutida en el cuerno de un montaraz buey,
> baja llevando el infortunio a los carnívoros peces.

¿Diremos que corresponde al arte del pescador o al del rapsoda juzgar mejor estas palabras, y si las dice bien o no?

ION: Es evidente, Sócrates, que al del pescador.

SÓC.: [538e] Considera ahora si, al interrogarme tú, me plantearas: «Así pues, Sócrates, ya que encuentras en Homero las cosas que a cada una de estas artes le corresponde juzgar, mira a ver si descubres también, a propósito del adi-

vino y del arte de la adivinación, cuáles son las cosas que le corresponde ser capaz de distinguir si están bien o mal compuestas»; y observa qué fácil y certeramente te responderé, pues Homero habla de ello frecuentemente en la *Odisea*, como cuando el adivino Teoclímeno, descendiente de Melampo, dice a los pretendientes:

> ¡Desgraciados! ¿Qué mal os aflige? Sumidos en noche [539a]
> vuestros rostros están, las cabezas, las mismas rodillas;
> el sollozo os abraza, las caras se os cubren de llanto;
> el vestíbulo llenan y pueblan el patio de fantasmas,
> que a las sombras se lanzan del Érebo; el sol en el cielo
> se ha eclipsado, una niebla funesta recúbrelo. [539b]

Y frecuentemente también en la *Ilíada*, como en el asalto a las murallas. En efecto, también allí dice:

> Ansiaban atravesarla, cuando los sorprendió un agüero:
> un águila de alto vuelo, bordeando hacia la izquierda la hueste,
> que llevaba entre sus garras una monstruosa serpiente encarnada, [539c]
> viva todavía y palpitante, y sin renunciar aún a su fiereza;
> esta, según iba sujeta, la picó junto en el pecho junto al cuello
> combándose hacia atrás, y el águila la dejó caer al suelo
> presa de dolores, tirándola en medio de la multitud,
> mientras gañía y seguía su vuelo con los soplos del viento. [539d]

Estas y otras semejantes diré que son las que corresponde al adivino examinar y juzgar.

ION: Y tú dirás la verdad, Sócrates.

SÓC.: ¡Y también tú, Ion, diciendo tales cosas! Sigamos ahora, y tal como yo te he escogido de la *Odisea* y de la

Ilíada los pasajes que conciernen al adivino, al médico [539e] y al pescador, del mismo modo escógeme también tú a mí, ya que tú eres más experimentado que yo en los asuntos de Homero, qué pasajes conciernen al rapsoda, Ion, y al arte del rapsoda, aquellos que le corresponde examinar y juzgar al rapsoda más que al resto de los hombres.

ION: Yo afirmo, Sócrates, que son todos.

SÓC.: De ningún modo tú afirmas, Ion, que son todos. ¿O acaso eres tan olvidadizo? En verdad, ¡no convendría que un rapsoda fuera olvidadizo!

ION: [540a] ¡¿Pero qué se me ha olvidado?!

SÓC.: ¿No recuerdas que has afirmado que el arte del rapsoda es distinto del arte del auriga?

ION: Lo recuerdo.

SÓC.: ¿Y no estabas, pues, de acuerdo en que, siendo distinto, conocerá cosas distintas?

ION: Sí.

SÓC.: Así pues, según tus propias palabras, el arte de la rapsodia no conocerá, ciertamente, todas las cosas, ni tampoco el rapsoda.

ION: Todas excepto, quizá, ese tipo de cosas, Sócrates.

SÓC.: [540b] Por «ese tipo de cosas» te refieres a casi todo lo referente a las otras artes. Pero, entonces, ¿qué conocerá, ya que no todas las cosas?

ION: Cuantas le conviene decir, creo yo, a un hombre y a una mujer, a un esclavo y a un hombre libre, a un gobernado y a un gobernante.

SÓC.: ¿Acaso afirmas que aquello que le conviene decir al que gobierna un barco en un mar sacudido por la tempestad lo conocerá mejor el rapsoda que el timonel?

ION: No, sino que eso lo conocerá mejor el timonel.

SÓC.: [540c] Pero aquello que le conviene decir a quien gobierna sobre un enfermo, ¿lo conocerá mejor el rapsoda que el médico?

ION: Eso tampoco.

SÓC.: Pero sí aquello que le conviene a un esclavo, dices.

ION: Sí.

SÓC.: ¿Afirmas que, por ejemplo, aquello que le conviene decir a un esclavo que es boyero cuando un buey se encoleriza y hay que apaciguarlo lo conocerá el rapsoda, pero no el boyero?

ION: ¡No por cierto!

SÓC.: ¿Pero conocerá aquello que le conviene decir a una mujer que es hilandera sobre el trabajo [540d] de la lana?

ION: No.

SÓC.: ¿Pero conocerá aquello que le conviene decir a un hombre, cuando este sea un general que arenga a sus soldados?

ION: Sí, tales cosas las conocerá el rapsoda.

SÓC.: ¿Qué, pues? ¿El arte del rapsoda es el del general?

ION: Yo, ciertamente, sabría qué le conviene decir a un general.

SÓC.: Porque quizá seas también hábil como general, Ion. En efecto, si también se diese el caso de que fueras al mismo tiempo un jinete y un citarista, conocerías los caballos que [540e] están bien o mal dispuestos para montar; pero si yo te preguntara: «¿Con cuál de las dos artes, Ion, reconoces los caballos bien dispuestos para montar? ¿Con la del jinete o con la del citarista?», ¿Qué me responderías?

ION: Con la del jinete, diría yo.

SÓC.: Entonces, si tú distinguieras también a los buenos citaristas, estarás de acuerdo en que los distingues en cuanto citarista, pero no en cuanto jinete.

ION: Sí.

SÓC.: Y dado que tú conoces los asuntos militares, ¿los conoces en cuanto que eres general o en cuanto que eres buen rapsoda?

ION: A mí me parece que no se diferencian en nada.

SÓC.: [541a] ¿Cómo? ¿Dices que no difieren en nada? ¿Afirmas que el del rapsoda y el del general es un solo arte, o que son dos?

ION: A mí me parece que es un solo arte.

SÓC.: Así pues, ¿quién es un buen rapsoda resulta que también es un buen general?

ION: Exactamente, Sócrates.

SÓC.: Entonces, quien resulta que es un buen general, también es un buen rapsoda.

ION: No, eso, a su vez, no me lo parece.

SÓC.: Pero, sin embargo, a ti te parece que quien es un buen [541b] rapsoda, también es un buen general.

ION: Ciertamente.

SÓC.: Así pues, ¿no eres tú entre los griegos el mejor rapsoda?

ION: Por mucho, Sócrates.

SÓC.: ¿Y en verdad que también eres, Ion, entre los griegos, el mejor general?

ION: Que lo sepas bien, Sócrates; y eso, porque lo he aprendido de Homero.

SÓC.: Pero por los dioses, Ion, ¿cómo es entonces que, siendo el mejor de los griegos en ambas artes, como general y como rapsoda, te dedicas a la rapsodia, yendo de un lado a otro entre los griegos, pero no te dedicas a la actividad de general? [541c] ¿O a ti te parece que entre

los griegos hay gran necesidad de rapsodas coronados con coronas doradas, pero de generales ninguna?

ION: Eso es porque nuestra ciudad, Sócrates, está gobernada por vosotros y bajo vuestra tutela militar, y no se necesita un general; y por otro lado, ni vosotros ni los lacedemonios me escogeríais como general, pues pensáis que os bastáis con vosotros mismos.

SÓC.: Querido Ion, ¿no conoces a Apolodoro de Cícico?

ION: ¿Cómo es él?

SÓC.: Alguien a quien los atenienses han escogido frecuentemente como general, [541d] a pesar de ser extranjero; también están Fanóstenes de Andros y Heraclides de Clazomene, a quienes esta ciudad, a pesar de ser extranjeros, los ha elevado al generalato y a las otras magistraturas, porque han demostrado ser dignos de reconocimiento. Así pues, ¿no escogerá a Ion de Éfeso como general y no lo honrará si lo considera digno de reconocimiento? ¿Qué, pues? ¿No sois los efesios atenienses por vuestro origen, y no es cierto que Éfeso no es inferior [541e] a ninguna ciudad? Pero el caso es, Ion, que si tú dices verdad cuando afirmas que por un arte y un conocimiento eres capaz de ensalzar a Homero, actúas injustamente, porque, al asegurarme que conoces muchas cosas hermosas sobre Homero y afirmar que ibas a hacerme una exhibición de tu saber, me engañas y estás muy lejos de habérmelo mostrado; y tampoco me quieres decir cuáles son esos temas sobre los que eres hábil, aunque yo te insista desde hace tiempo, sino que, sencillamente, como Proteo, asumes múltiples aspectos y vas de arriba y abajo, hasta que finalmente te me escapas y te muestras como un general, [542a] a fin de evitar mostrarme lo hábil que eres en la

sabiduría homérica. Si realmente estás en posesión de un arte y, como te decía hace un momento, me engañas al prometer que ibas a hacerme una exhibición sobre Homero, entonces, eres injusto; pero si no estás en posesión de un arte, sino que, por una disposición divina, poseído por Homero, dices muchas cosas hermosas sobre el poeta sin conocimiento ninguno, tal como yo he dicho sobre ti, entonces, no actúas injustamente. Elige, pues, si deseas ser considerado por nosotros un hombre injusto o un hombre divino.

ION: [542b] Hay una gran diferencia, Sócrates, pues es mucho más hermoso ser considerado divino.

SÓC.: Pues bien, esto es lo más hermoso que, por nuestra parte, te pertenece, Ion: que eres un ensalzador de Homero por ser divino y no por estar en posesión de un arte.

6. Comentario

530a1-531a1:

Proemio en el que son presentados los personajes y las circunstancias del diálogo y planteada la cuestión sobre la que se va a debatir a lo largo del mismo.

530a1-530b4: Platón informa al lector sobre las circunstancias del encuentro entre Ion y Sócrates y sobre algunos rasgos destacables de la personalidad de ambos. El intercambio de saludos del comienzo indica que los dos personajes ya se conocen de antes, pues Sócrates conoce la ciudad de origen (*ex Ephésou*, 530a2) y la actividad del rapsoda, así como las razones de su presencia en Atenas y su deseo de pasar un tiempo en ella (*tà nûn* [...] *epidedémekas*, 530a1). El encuentro es cordial (*hemîn*, 530a1, a8), si bien el carácter reverencial y poco habitual del saludo «*Tòn Íona chaírein*» (530a1) —nombre propio en acusativo, precedido del artículo y seguido del verbo en infinitivo—, en lugar del cercano y muy habitual «*Ô Ione*» —nombre propio en vocativo precedido de la partícula *ô*— indica también que Ion no pertenece al grupo íntimo de Sócrates y, sobre todo, que el rapsoda es considerado un personaje ilustre. El papel secunda-

rio que a Ion se le adjudica posteriormente en el diálogo parece indicar que tanto el dativo de interés como la formalidad del saludo no constituyen sino recursos irónicos utilizados por Sócrates. En este inicio del diálogo, se informa al lector de que el rapsoda Ion es un ciudadano jonio de Éfeso —ciudad costera de Asia Menor y cuna de la poesía épica—, y de vida itinerante, pues su actividad lo obliga a viajar de un extremo a otro del territorio griego —en esta ocasión, desde Epidauro, en el Peloponeso, hasta Atenas, en el Ática—. Su vida viajera lo acerca al modo de vida de los sofistas y contrasta, por el contrario, con el fuerte arraigo de Sócrates, quien solo abandonó Atenas en tres ocasiones con el fin de participar en las batallas de Potidea (429 a. C.), Delion (424 a. C.) y Anfípolis (422 a. C.) como soldado hoplita en la defensa de su ciudad (véase *Apología de Sócrates*, 28d). Por otro lado, la celebridad y la profesionalidad del rapsoda Ion están fuera de toda duda: acaba de obtener los primeros premios en los certámenes rapsódicos de Epidauro (*Tà prôta tôn áthlôn*, 530b1) y espera obtenerlos también en las Panateneas (*All' éstai taûta*, 530b2), lo que significaría vencer en dos de los más importantes eventos rapsódicos de toda Grecia. A partir de finales del siglo VI, la ciudad de Epidauro, en la región de la Argólida, acogió diversas manifestaciones poéticas y musicales (*tês álles ge mousikês*, 530a7) que incluian la celebración de concursos rapsódicos, posiblemente desde fecha reciente, según parece indicar el desconocimiento de Sócrates (*Môn kaì rapsoidôn agôna tithéasin...*, 530a5). Los festivales se celebraban en primavera, cada cuatro años, en honor a Asclepio, dios de la medicina. El lugar se convirtió en un importantísimo centro de peregrinación para todo el Hélade, especialmente durante los siglos V y IV (véase Edelstein y Edelstein, 1998). En cuanto a las fiestas Panateneas, se celebraban anualmente en Atenas, y estaban dedicadas a su diosa protectora Atenea; cada cuatro años se celebra-

ban las fastuosas Grandes Panateneas, que daban comienzo pocos días después de finalizar las fiestas Asclepias (véase Davison, 1958: 23-42; Parke, 1977; Bremer, 2005: 149-163). Resultar vencedor en estos festivales suponía, sin duda, un gran reconocimiento social; un reconocimiento que, en todo caso, no es relevante en la opinión de Sócrates, quien jamás considera el número de seguidores como criterio de excelencia (véase, por ejemplo, *Hipias mayor,* 286c; *Laques,* 201c; *Critón,* 43d; *Fedón,* 69d, 80d; *Leyes,* 632e, 688e). En este sentido, con el uso del plural mayestático por parte de Ion (*enenkámetha*, 530b1) y de Sócrates (*nikésomen*, 530b2) Platón parece querer señalar la falsa modestia o la vanidad del primero y la ironía del segundo; esa misma ironía socrática queda reflejada en el aparente entusiasmo (*Eû légeis*, 530b2) con que recibe la disposición del rapsoda a vencer en las Panateneas. Asimismo, la expresión «si dios quiere» (*eàn theòs ethélei*, 530b4), enunciada por Ion tras mostrar su deseo de vencer en Atenas, parece indicar no tanto el sincero sometimiento del rapsoda a una divina fuerza superior cuanto el uso de una expresión que para entonces se habría convertido en una frase hecha del lenguaje común.

530b5-531a1: la locución «*kaì mén* [...] *ge*» (530b5) introduce una nueva cuestión relacionada con lo anteriormente tratado y subraya la certeza de lo que va a ser afirmardo a continuación. A partir de la referencia a su habitual envidia a los rapsodas (*pollákis ge ezélosa,* 530b5), Sócrates establece las funciones de la actividad rapsódica y establece, asimismo, el vocabulario en torno al cual va a girar el diálogo. Según Sócrates, el objeto de su envidia (*zelotón*, 530c1) lo constituye el arte del rapsoda (*tês téchnes*, 530b6; *tei téchnei*, 530b7), pues su arte, por un lado (*háma mèn*, 530b6), lo lleva a adornar el cuerpo y aparecer del modo más hermoso posible y, por otro lado (*háma dè*, 530b8),

lo obliga a pasar el tiempo con muchos y buenos poetas (*poietaîs* [...] *agathoîs*, 530b8-9), especialmente con el divino Homero (*theiotátoi*, 530b10), y conocer minuciosamente su pensamiento (*ten* [...] *diánoian*, 530c1), y no solo aprender de memoria sus versos (*ekmanthánein* [...] *tà épe*, 530c1). Sócrates ahonda en esta idea y añade que, en efecto (*gàr*, 530c2), no se llega a ser un buen rapsoda sin comprender (*ei mè syneíe*, 530c2) las cosas dichas (*tà legómena*, 530c3) por el poeta, pues (*gàr*, 530c3) el rapsoda debe llegar a ser un intérprete de su pensamiento (*hermenéa* [...] *toû poietoû tês dianoías*, 530c3-4), lo que es imposible si no se conoce lo que el poeta dice (*mè gignóskonta hóti légei ho poietès*). Una vez descritas las actividades reunidas en el arte del rapsoda, y por tercera vez en su intervención, Sócrates afirma que todo ello es digno de ser envidiado (*áxia ze-loûsthai*, 530c6). Con respecto a la intervención de Sócrates, cabe hacer algunas importantes precisiones: en primer lugar, a lo largo del diálogo quedará patente que ni Homero ni el resto de poetas con los que Ion puede ocupar su tiempo son «buenos poetas» en el sentido socrático; muy al contrario, por el *Ion* y por otros diálogos sabemos que los más reconocidos poetas pueden llegar a ser perniciosos para la ciudad. Evidentemente, el término *agathós* adquiere en el pensamiento socrático un significado que se aleja del tradicional, tal como ocurre con otros términos de gran pertinencia filosófica, lo que lleva a la confusión del rapsoda antes de caer en la cuenta de que él y su interlocutor están hablando realmente lenguajes distintos. En segundo lugar, sobre la descripción de la *téchne* del rapsoda, el aspecto relativo al adorno de su cuerpo quedará reducido a un plano marginal dentro del diálogo, pues este va a centrarse en la condición del rapsoda como intérprete (*hermenéa*, 530c3) del pensamiento del poeta. El contexto en que aparece el término *hermeneús* nos indica claramente que esta figura no puede referirse simplemente

a la condición de *mediador* del poeta, sino también a la de *intérprete*, que supone la comprensión del texto homérico y que comprende tanto su recitación como su exégesis; a este respecto, el término *diánoia*, con tres ocurrencias en el fragmento (530c1, 530c4 y 530d3), aparece en los dos primeros casos en singular con el significado del pensamiento del poeta como algo opuesto a los versos o las palabras, *tà épe* (de un similar a como Aristóteles distingue en *Poética*, 1449b-1450b, *diánoia* y *léxis*); por otro lado, la expresión *tà legómena*, identificada en este contexto con *he diánoia*, aparece como objeto del verbo de conocimiento *syneînai*, mientras que *hóti légei ho poietès*, también identificada con *he diánoia*, aparece como objeto del verbo de conocimiento *gignóskein*. El carácter necesariamente activo del rapsoda en la comprensión del texto homérico es, por consiguiente, innegable; y así lo plantea en un principio Sócrates, quien ve en la comprensión del texto una condición indispensable para llegar a ser un buen rapsoda (*ou àn génoitó pote agathòs rapsoidós*, 530c2), y así lo acepta el propio Ion (*Alethê légeis*, 530c7) en su inmediata intervención posterior, en la que añadirá que esa es, ciertamente (*goûn*, 530c7), la parte más laboriosa de su arte rapsódico (*toûto pleîston érgon* [...] *tês téchnes*, 530c7-8). Además de la comprensión del texto homérico, la condición de *hermeneús* del rapsoda parece que también conlleva la exégesis de los poemas, tal como puede inferirse de las referencias a los bellos pensamientos sobre Homero (*kállista* [...] *perì Homérou*, 530c8-9; *pollàs kaì kalàs dianoías perì Homérou*, 530d3) y al adorno de sus poemas (*eû kekósmeka tòn Hómeron*, 530d6-7). En realidad, no conocemos el tipo de *embellecimiento* del texto homérico practicado por Ion, pues a lo largo del diálogo no se aclara nada al respecto, ni es una cuestión que, a juzgar por la actitud de Sócrates ante los intentos de Ion por mostrárselo, parezca interesarle lo más mínimo. Sin embargo, sabemos que, en tiempos de

Platón, existían diversos modos de comentario a la obra de los poetas: además de la interpretación de tipo alegórico, que supone la existencia en los poemas de sentidos ocultos *(hypónoiai)* de naturaleza ética o naturalista, contamos también con el modelo de comentario de Protágoras en torno a un famoso poema de Simónides (véase *Protágoras,* 338e-339e) y la referencia a las explicaciones de los homéridas incluida en *Fedro,* 252b. Ello nos lleva a pensar que la labor de los rapsodas bien podría incluir no solamente la toma de decisiones sobre cuestiones como la acentuación de las palabras, la puntuación y la construcción de las frases, la entonación, la organización de las pausas, etcétera, en vista de la correcta recitación del texto, sino también cierta actividad exegética sobre el vocabulario homérico y las actividades descritas en lo poemas épicos, todo ello con el fin de embellecer y de hacer comprensible el texto para el auditorio (*hermenéa* [...] *toîs akoúousi,* 530c3-4). Tampoco se conoce el modo en que los comentarios se integraban, si es que lo hacían, en la recitación de los poemas. En todo caso, en su labor de intérprete, Ion se aleja (*hos oúte,* 530c9) de la actividad exegética desarrollada por Metrodoro de Lámpsaco, Estesímbroto de Tasos y de Glaucón, oscuros autores de la segunda mitad del siglo V sobre los que se ha conservado muy poca información (los testimonios están reunidos y comentados en Lanata, 1963: 244-247, 240-243 y 280-281). De Metrodoro se sabe que fue un seguidor de Anaxágoras, quien había desarrollado la interpretación alegórica de los poemas homéricos, según la cual los dioses y los héroes representaban fenómenos naturales (sobre la interpretación alegórica en Grecia, véase Tate, 1929, 1930, 1934; Pepin, 1976). Por Jenofonte (véase *Banquete,* III, 6) sabemos que Estesímbroto escribió un libro sobre los sentidos ocultos *(hyponoíoi)* de Homero, si bien no puede asegurarse que practicara una interpretación de tipo alegórico. En cuanto a Glaucón, no hay segu-

ridad sobre si se trata de Glaucón de Regio (véase Aristóteles, *Poética,* 1461b1), Glaucón de Teos (véase Aristóteles, *Retórica,* 1403b26) o bien de algún otro personaje que responda a ese nombre. En el transcurso del diálogo, podrá comprobarse que la estrategia de Sócrates consiste en aceptar en un principio que Ion conoce el texto homérico para, posteriormente, hacerle comprender que, en realidad, carece de todo conocimiento y que su condición de *hermeneús* responde simplemente a la de mediador inspirado por la divinidad, y no a la de intérprete poseedor de una *téchne*. Y todo ello antes de que, a petición del propio Sócrates (*ou phthonéseis moi epideîxai*, 530d4-5) y la buena disposición de Ion a mostrar lo que es digno de ser escuchado (*Kaì mèn áxión ge akoûsai*, 530d4-5) e incluso premiado con una corona de oro de los homéridas (*chrysôi stephánoi stephanothênai*, 530d7; probablemente el premio más valioso en las confrontaciones rapsódicas; véase, también, 535d3, 541c1), el rapsoda pueda hacer exhibición alguna de su saber, pues Sócrates pospondrá tal demostración *sine die* (*poiésomai scholèn*, 530d9), condicionada a que Ion aclare algunas cuestiones previas. La misma estrategia de interrupción de la «exhibición» *(epídeixis)* será aplicada nuevamente en 538d8 (véase, también, *Eutifrón,* 6c; *Eutidemo,* 275a). La *epídeixis* propuesta por Ion parece haber formado parte, también, de la actividad remunerada de los grandes sofistas, lo que a los ojos de Sócrates supone la existencia de otro vínculo más entre estos y los rapsodas (sobre la *epídeixis*, véase *Hipias mayor,* 282b-d; *Hipias menor,* 363a ss.; *Protágoras,* 320c, 329a, 347b; *Gorgias,* 447a6, b2, b8; *República,* III, 398a).

531a1-533c8

Primera parte del diálogo en que se aborda el ámbito y la extensión de conocimiento del rapsoda. Sócrates establece la validez del principio de totalidad para toda téchne, *de tal modo que, si existe una* téchne *rapsódica, también ella se regirá por dicho principio. Asimismo, establece también el criterio de identificación del* technítes. *El hecho de que Ion reconozca su habilidad limitada a Homero contradice su condición de* technítes, *pues si realmente poseyera una* téchne, *sería experto en todos los poetas y no solo en Homero. Como ilustración de la validez del principio de totalidad y del criterio de identificación del* technítes, *Sócrates analizará el caso de varias* téchnai.

531a1-532b7: el motivo de Sócrates para retrasar la exhibición de Ion lo constituye la necesidad previa de conocer el alcance del conocimiento del rapsoda. En numerosas ocasiones, la indagación socrática comienza con el planteamiento de una pregunta aparentemente banal (véase, por ejemplo, *Hipias mayor,* 286c; *Eutidemo,* 274d; *Eutifrón,* 6c; *Protágoras,* 329b5-7; *Teeteto,* 145d). En esta ocasión la pregunta hace referencia a la extensión de la habilidad del rapsoda (véase 531a1-2). La respuesta de Ion, afirmando su condición de rapsoda hábil (*deinòs,* 531a2) únicamente sobre Homero (*perì Homerou mónon,* 531a3) es lo que posibilita que el diálogo llegue a producirse, el punto de partida de la indagación socrática *(élenchos).* La conscientemente enfática respuesta de Ion (*Oudamôis,* 531a3) resalta la figura de Homero frente a la de Hesíodo y Arquíloco (531a2), y refuerza, asimismo, el vínculo del rapsoda con el poeta, considerado «suficiente» (*hikanòn,* 531a3) para el ejerci-

cio de su profesión; paradójicamente, su estrecho y exclusivo vínculo con Homero lleva a Ion a una débil posición en el diálogo. Al inicio de la indagación (531a5-531b10), Sócrates plantea la cuestión de si existe algún tema sobre el que Homero y Hesíodo digan las mismas cosas. El uso del dual *légeton* (531a6, b5) y, posteriormente, del singular *légei* (531b2) indica el estrecho vínculo que Sócrates establece entre los dos poetas, lo que contrasta con la firmeza con que el rapsoda separa a Homero del resto de los poetas. Ion responde afirmativamente (*Oîmai égoge*, 531a6), y añade, además, que son muchos (*kaì pollá*, 531a6) los temas sobre los que ambos poetas dicen las mismas cosas. A la pregunta de si explicaría mejor (*kállion àn exegésaio*, 531a7) lo dicho por Homero o lo dicho por Hesíodo (*Póteron* [...] *è*, 531a5-7), Ion responde que explicaría del mismo modo (*Homoíos*, 531a8) aquello sobre lo que ambos dicen lo mismo, y a la nueva pregunta (*Tí dè...*, 531b1-2) de si también podría explicar aquello sobre lo que ambos poetas no dicen lo mismo, como es el caso de la adivinación (*perì mantikês*, 531b2), responde que, ciertamente (*Pány ge*, 531b2), también podría explicarlo. Es importante señalar que el verbo *exegéomai* aparece en cuatro ocasiones en este breve fragmento de diálogo (véase 531a7, 531b5, b8, b9) y, posteriormente, en otras dos ocasiones más (véase 533b2, b8); Platón utiliza, además, otros dos términos casi sinónimos: *apophaínein* (532e8) y *symbalésthai* (532c1, 533a3, 533c2), lo cual arroja luz sobre cuál pueda ser el significado que haya que dar al término *hermeneús*. También es llamativo el hecho de que Platón haya elegido la adivinación *(mantiké)* como ejemplo de *téchne*: la adivinación es presentada como *téchne* en 531b2 y en 538e2-3, mientras que en 534d1 aparece como una consecuencia de la inspiración divina. Esta doble naturaleza aparece bien descrita en *Fedro,* 244b-d, donde se afirma que «la profetisa de Delfos [...], las sacerdotisas de

Dodona [...] y la Sibila [...] es en pleno delirio *(maneîsai)* cuando han sido causa de muchas y hermosas cosas [...] y pocas o ninguna cuando estaban en su sano juicio *(sophronoûsai)*», pero, más adelante, afirma, también, que se trata de un bellísimo arte *(têi kallístêi téchnei)* practicado por «gente muy sensata» que «valiéndose de aves y de otros indicios [...], partiendo de la reflexión, aporta, al pensamiento, inteligencia e información». Según se desprende de sus propias palabras, Ion piensa, por consiguiente, que sería igualmente capaz de explicar tanto aquello sobre lo que Homero y Hesíodo coinciden como aquello sobre lo que difieren cuando hablan de la adivinación. En este punto, Sócrates introduce un nuevo elemento fundamental, al plantearle a Ion si es el rapsoda o un buen adivino (*sỳ* [...] *ḕ tôn mánteōn tis tôn agathôn*, 531b5-6) quien mejor puede explicar aquello que los dos poetas dicen (*légeton tò poietà toúto* [...] *kállion*, 531b5) acerca de la adivinación. Ion reconoce que la correcta explicación sobre la adivinación correspondería al buen adivino, más que al rapsoda, y Sócrates concluye, con la aceptación del rapsoda (*Dêlon hóti*, 531b10), que si Ion fuese un adivino (*Ei dè sỳ êstha mántis*, 531b7), en el caso (*eíper*, 531b7) de saber explicar aquello que sobre la adivinación dicen del mismo modo, también sabría explicar aquello que dicen de modo diferente. En esta parte inicial de la indagación ya se ven perfiladas algunas de las tesis que serán posteriormente desarrolladas a lo largo del diálogo: en primer lugar, que el poseedor de una *téchnē* es capaz de explicar —lo que incluye evaluar— todo aquello que pueda ser dicho sobre el objeto propio de esa *téchnē*; asimismo, que a cada *téchnē* le corresponde un determinado objeto de conocimiento, y que ese objeto debe ser tomado en su totalidad; y, finalmente, que solamente el que posee una *téchnē* posee la capacidad de explicar lo dicho sobre el objeto propio de esa *téchnē*. En el caso ilustrado por Sócrates, podría afirmarse que

corresponde al adivino, y no al poeta, explicar y valorar todo lo que pueda ser dicho acerca de la adivinación, entendida como una totalidad.

El acuerdo alcanzado por Ion y Sócrates a propósito del arte de la adivinación le plantea una dificultad al rapsoda, pues difícilmente puede aceptarse (*Tí oûn pote*, 531c) su afirmación previa de que solamente es hábil en Homero, pero no en el resto de los poetas, habida cuenta, además, de que Homero y el resto de los poetas (*tôn állon poietôn*, 531c2) hablan sobre los mismos temas. En efecto, los temas sobre los que Homero ha hablado en detalle (*tà pollà dielélythen*, 531c3-4), es decir, sobre los que ha compuesto su poesía (*tèn poíesin pepoíeken*, 531d1-2) son la guerra, las relaciones entre los hombres buenos y malos y entre los hombres comunes y artesanos, las relaciones entre los dioses y entre los dioses y los hombres, los acontecimientos en el cielo y en el Hades y el nacimiento de los dioses y héroes (véase 531c4-d1). Frente a este hecho, Ion defiende que los otros poetas no han compuesto poesía del mismo modo (*ouch homoíos pepoiékasi*, 531d6) que Homero, y, a la pregunta de si lo han hecho peor (*kákion*, 531d8), Ion afirma que lo han hecho mucho peor (*Polý ge*, 531d9), y que Homero, por supuesto *(méntoi),* mejor (*Ámeinon*, 531d11). Acerca de esta parte del diálogo, cabe hacer dos importantes precisiones: en primer lugar, que la lista confeccionada por Sócrates sobre los temas comunes a todos los poetas incluye temas de naturaleza política, ética, epistémica y religiosa, es decir, una serie de temas que a juicio de Platón constituyen el objeto propio de la filosofía. Tal como ya hemos señalado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, la comprensión del diálogo requiere tener bien presente que fue escrito en un contexto fuertemente polémico sobre el modelo educativo que convenía a la polis. En segundo lugar, que el significado del término *kalós* y sus derivados, utilizados profusa-

mente por Ion y Sócrates a fin de evaluar las composiciones poéticas, va a ser reducido por Sócrates al criterio de verdad factual, hecho de enorme transcendencia para la comprensión del diálogo; en efecto, la posición defendida por Sócrates es que la belleza como verdad pertenece al *technítes*, mientras que la belleza del poeta, tal como él mismo expondrá en el monólogo de la segunda parte del diálogo, pertenece a la divinidad. Evidentemente, la belleza entendida en el sentido poético no está comprometida con la verdad (véase el discurso de Agatón en *Banquete,* 198b-d o el primer discurso de Sócrates en *Fedro,* 237b ss.), de modo que, a juicio de Sócrates, la distinción entre Homero y el resto de los poetas (*ouch homoíos*, 531d6) establecida inicialmente por Ion no es relevante. Sobre las implicaciones del uso del término *kalós* en el *Ion*, véase Dorter (1973: 74-77). Tras exponer los temas comunes a los poetas, Sócrates pasa a considerar brevemente (531d12-532a4) dos *téchnai* —la aritmética y la medicina— con el fin de ilustrar nuevamente que en cada caso siempre es un mismo experto —el aritmético y el médico— la persona capaz de reconocer tanto al que habla correctamente como a quien lo hace incorrectamente —sobre números y sobre alimentos sanos—. Tras comprobar nuevamente que el principio de totalidad de la *téchne* por él expuesto (*Oukoûn en kephalaíoi*, 531e9) es compartido por Ion (*Hoútos*, 532a3), Sócrates lo aplica al caso de la rapsodia y concluye que Ion será hábil (*deinòs*, 532b3) en Homero y en otros poetas, puesto que (*epeidé ge*, 532b4) es un juez competente (*kritèn hikanòn*, 532b5) para juzgar todo lo dicho por los poetas, ya que casi todos ellos (*toùs dè poietàs schedòn hápantas*, 532b6-7) hacen las mismas cosas (*tà autà poieîn*, 532b7). Sócrates llega a esta conclusión (*Oukoûn*, 532b2) a través de un asentimiento encadenado (*Oukoûn*, 531e8, 532a3, a4, a8) en el que Ion asume que: *a)* el mismo experto reconocerá (*gnósetai*, 531e10) al que habla

bien y al que habla mal (*hóstis te eû légei kaì hóstis kakôs*, 531e11) sobre una misma cosa; *b)* el mismo experto será hábil (*deinòs*, 532a3) sobre ambos (*perì amphotéron*, 532a4); *c)* Homero y el resto de los poetas hablan de las mismas cosas, pero no del mismo modo (*ouch homoíos*, 532a7), sino que Homero lo hace bien y los demás peor (*tòn mèn eû ge, toùs dè cheîron*, 532a7); *d)* si se reconoce al que habla bien, también se reconocerá al que habla peor. Esta última afirmación, que constituye un avance de la enunciación del principio de totalidad de la *téchne*, es aceptada por Ion con ciertas reservas (*Éoikén ge*, 532b2), lo que concuerda con la extrañeza que el rapsoda manifiesta ante la conclusión expuesta por Sócrates; en este sentido, Ion podría haber aceptado la conclusión y, sin embargo, asume su exclusividad con Homero. Cabe destacar que las numerosas expresiones de afecto utilizadas por Sócrates a partir de este momento (*ô phíle kephalè*, 531d12; *ô béltiste*, 532b2; 541c7; *ô hetaíre*, 532c4, etcétera) contrastan con el tono claramente refutativo de su indagación, algo que, por otro lado, no es extraño en la obra de Platón (véase, también, *Gorgias*, 513c2, 515d9; *Fedro*, 264a8; *Eutidemo*, 293e4, 300c5).

532b8-533c8: la conclusión a la que ha llegado Sócrates (532b2-7) provoca la extrañeza del rapsoda (*Tí oûn pote tò aítion...*, 532b8), a quien, una vez aceptadas las premisas de la indagación socrática, no le queda sino el recurso de exponer su propia experiencia personal: cuando alguien discute (*hótan mèn tis* [...] *dialégetai*, 532b8) sobre cualquier otro poeta no puede prestar atención ni se le ocurre nada digno de ser dicho (*oúte prosécho tòn noûn adynatô te kaì hotioûn symbalésthai logou áxion*, 532b9-c1), de modo que simplemente se adormece (*atechnôs nystazo*, 532c2), pero tan pronto alguien menciona (*epeidàn dé tis* [...] *mnesthêi*, 532c2) a Homero, despierta al momento

(*euthýs* [...] *egrégora*, 532c3) y tiene muchas cosas que decir (*euporô hoti légo*, 532c3-4). Todos los elementos de la pregunta del rapsoda indican la fuerte oposición que establece entre Homero y el resto de los poetas. La respuesta de Sócrates no se hace esperar: la experiencia personal de Ion se explica porque este no habla de Homero por arte y conocimiento (*téchnei kaì epistémei*, 532c6). Para defender su afirmación, Sócrates se apoya en el argumento ya establecido según el cual si hubiera una *rapsoidikè téchne*, Ion podría hablar no solo de Homero, sino también de todos los demás poetas (532c6-7), pues hay un arte poético (*poietikè gár* [...] *estin*, 532c8) que, según parece (*poú*, 532c8), puede ser tomado como un todo (*tò hólon*, 532c9; el mismo uso de *tò hólon* en 532e4-5; *Fedro*, 261a7; *Menón*, 79c1). Con esta última frase, Sócrates establece el principio de totalidad de la *téchne* ya anticipado en 531b7-9 y 531e9-532a3. Sócrates fortalece el argumento afirmando que el principio es evidente para todos (*pantì dêlon*, 532c4), práctica no extraña en Sócrates (véase *República*, V, 449c5) y que, curiosamente, es rechazada por él mismo en alguna ocasión (véase *República*, VII, 529a3). La conclusión de que Ion es un experto en Homero y en otros poetas partía de la premisa de que realmente existe una *rapsoidikè téchne*. La estrategia de Sócrates ha consistido en aceptar la conclusión derivada de la premisa a fin de poder refutarla seguidamente: puesto que Ion no es un experto en todos los poetas, sino solo en Homero, es evidente que no existe una *rapsoidikè téchne* —una estrategia similar seguirá en el *Banquete*, 223d3, con respecto a la poesía—. Pero, además, al tomar la poética como una totalidad, Sócrates lleva la discusión no solo al terreno de la actividad del rapsoda, sino también a la del poeta, de tal modo que composición e interpretación quedan convertidas en un solo objeto de análisis crítico. La estrategia de Sócrates es comprensible si tenemos en cuenta que, aunque figuras distintas, en

una cultura fundamentalmente oral, el poeta y el rapsoda constituyen dos elementos inseparables del proceso poético. Ello se reflejará, posteriormente, en la metáfora de la piedra magnética, donde el poeta y el rapsoda son representados mediante dos anillos de una misma cadena cuya única diferencia consiste en su lejanía con respecto a la fuente de inspiración. Así pues, el objeto de la crítica en el *Ion* no es simplemente el rapsoda, sino la poesía como manifestación global, de la que la rapsodia no es sino un importante aspecto.

Asumido el principio de totalidad, según el cual toda *téchnē* es un todo, Sócrates se sirve de varios ejemplos de *téchnai* con el fin de ilustrar el criterio de identificación del *technítēs*, que puede ser enunciado del siguiente modo: dada una *téchnē* cualquiera, decimos que alguien la posee, es decir, que es un *technítēs* en dicha *téchnē*, si es capaz de explicar y juzgar lo dicho correctamente o incorrectamente por cualquiera en el dominio de dicha *téchnē*. Sócrates deja bien claro que es indiferente la *téchnē* elegida como modelo, pues sea cual sea la *téchnē* que se elija como un todo (*lábēi* [...] *téchnēn* [...] *hólēn*, 532d1-2; *hólēn téchnēn lábēi*, 532e4), el mismo modo de examen (*ho autòs tês sképseōs*, 532d2; *tēn autēn* [...] *sképsin*, 532e3) servirá para todas las demás *téchnai* (*perì hapasôn tôn technôn*, 532d2-3). Sin embargo, antes de ilustrar el criterio de identificación del *technítēs*, se produce un breve paréntesis en el que Sócrates, que es calificado de sabio por el rapsoda (*hymôn tôn sophôn*, 532d5), rechaza de plano tal condición (*Bouloímēn án se alēthê légein*, 532d6), para adjudicársela irónicamente (*mén poú*, 532d7) a rapsodas y actores (*hymeîs hoi rapsōidoì kaì hypokritaí*, 532d6) y poetas (*hôn hymeîs áidete tà poiémata*, 532d6-7). Frente a ellos, Sócrates no reclama para sí sino el decir la verdad (*oudēn állo ē talēthê légō*, 532d7), tal como corresponde (*hoîon eikòs*, 532d9) a un hombre profano, es decir, al no experto (*idiōtēn ánthropon*, 532d9). La

verdad a la que se refiere Sócrates es, por consiguiente, una verdad de fácil acceso (*phaûlon kaì idiotikón*, 532e2) para cualquiera (*pantòs andròs*, 532e2-3), que, en esta ocasión, hace referencia al principio de totalidad de la *téchne* y el criterio de identificación del *technítes* (*tèn autèn eînai sképsin, epeidán tis hólen téchnen lábei*, 532e3-4). Así pues, Ion y Homero aparecen caracterizados como sabios (véase, también, 542a1), mientras que Sócrates aparece comprometido con la verdad. Con ello, deja claro que la sabiduría que tradicionalmente le es reconocida al poeta nada tiene que ver con el significado gnoseológico de la ciencia del filósofo o del *technítes*. Esta oposición entre la simple verdad del hombre común y la falsa sabiduría de los considerados sabios es habitual en la obra de Platón (véase *Hipias mayor*, 288d; *Hipias menor*, 372a-c; *Gorgias*, 462e; *Banquete*, 198d, 199a-b). El tono empleado por Sócrates es, sin duda, irónico, pues en más de una ocasión identifica la sabiduría precisamente con la expresión de la verdad (véase *República*, I, 335e4; VI, 485c10). En cuanto a las figuras del rapsoda y del actor, su conexión no siempre es tratada del mismo modo; así, en el *Ion* aparecen como presentes en la misma persona (*sỳ ho rapsoidòs kaì hypokrités*, 536a2), mientras que en la *República* aparecen claramente separados (véase II, 373b7; III, 395a8). En cualquier caso, la descripción de la representación escénica de Ion (véase 535b1-c6) pone de manifiesto que el rapsoda no es un simple recitador de versos, sino también un cierto tipo de actor, de modo que, en esta ocasión, con el término *hypokrités* Platón quizá esté pensando más bien en el actor trágico.

Tras el breve paréntesis acerca de la figura del sabio, Sócrates pasa a abordar la cuestión del criterio de identificación del *technítes (lábomen...)*, tomando como ejemplo el arte de la pintura considerada como un todo (*graphikè gàr tis estì téchne tò hólon*, 532e-5; sobre la expresión *téchne tò hólon*, véase Stern-

Gillet, 2004: 20). Al preguntar sobre el arte de la pintura, Sócrates incluye el término *téchnē* e ignora la partícula *poú* incluida cuando se trataba del supuesto arte de la poesía (*poiētikḕ gár poú estin tò hólon*, 532c8-9), lo que indica que, sin duda, existe, ciertamente, un arte de la pintura tomada como un todo. Y lo mismo cabe afirmar acerca del arte de la escultura (*tí dè; en andriantopoiíai...*, 533a6-b5). Ante la pregunta de Sócrates de si, en relación con ambas *téchnai*, hay alguien que sea capaz de explicar lo que está bien o mal hecho y tiene muchas cosas que decir (*euporeî hóti eípēi*, 533a5; véase, también, 532c3-4, 533c6) solamente sobre un determinado autor (*henòs mónou*, 533a4; *henòs péri*, 533b2), pero que se quede sin palabra (*aporeî*, 533a2; véase, también, 533c2), se adormezca o no tenga nada que aportar con respecto a la obra de otros autores (véase 532e6-533b5), Ion responde en ambos casos con una enfática negación (*Ou mà tòn Día*, 533a6, 533b4-5). Sócrates hace referencia a conocidísimas figuras, reales o míticas, del mundo de la pintura y la escultura; así, Polignoto fue el más célebre pintor ateniense de mediados del siglo V. Nacido en Tasos, posteriormente, logró la ciudadanía ateniense. Realizó pinturas murales en Delfos y decoró los muros de la Poikilé Stoa ateniense, si bien su obra no se ha conservado. Aristóteles elogia su trabajo (véase *Poética,* 1448a5, 1450a27; *Política,* 1340a37). Sobre la pintura en la obra de Platón, véase *República,* V, 472b; *Sofista,* 234a; *Gorgias,* 447b; véase, también, Demand (1975) y Keuls (1978). Dédalo de Metión es el mítico constructor del laberinto del Minotauro. Tal era su habilidad, que sus estatuas parecían poseer vida (véase *Menón,* 97d). Sobre el personaje, véase Frontisi-Ducroux (1975). Sobre la escultura en la obra de Platón, véase *Eutifrón,* 11c-e; *Alcibíades,* I, 121a; *Hipias mayor,* 282a; *República,* VII, 529e; *Leyes,* 677e; véase, también, Richter (1967). Epeo de Panopeo es el mítico escultor que con la ayuda de Atenea constru-

yó el caballo de Troya (véase *Odisea,* VIII 493). También es recordado como un notable boxeador (*Ilíada,* XXIII, 665; *Leyes,* 796a). Sobre el personaje, véase, también, *Odisea,* XI, 523; *República,* X, 620c; *Pausanias,* II, 19, 6. Teodoro de Samos fue un reconocido escultor, inventor y arquitecto del siglo VII. Herodoto se refiere a él en dos ocasiones (véase, I, 51; III, 41). Una vez descritas la pintura y la escultura, Sócrates hace referencia a la ejecución de la flauta y de la cítara, al canto con acompañamiento de cítara (533b6) y a la actividad rapsódica (*en rapsōidíai...,* 533b7-c3) como ejemplos de actividades en las que, al menos según su opinión (*Allà mḗn, hṓs g' egṑ oîmai,* 533b5-6), rige también el principio de totalidad. En el caso concreto de la rapsodia, Sócrates niega que quien es capaz de explicar (*exegeîsthai,* 533b8) algo sobre Olimpo, Tamiro, Orfeo o Femio pueda estar confuso (*aporeî,* 533c2) con respecto a Ion. En su intervención, Sócrates ha escogido cuatro formas clásicas de la *mousikḗ* (flauta, cítara, canto con acompañamiento de cítara y rapsodia) y cuatro de sus más legendarios representantes con los que, quizá irónicamente, Ion es comparado. Olimpo es un mítico intérprete de flauta de quien se afirma que aprendió del sátiro Marsias (*Banquete,* 215c) e, incluso, que fue un inventor de la música de flauta (*Leyes,* 677d); sobre la música en Grecia, véase Chailley (1979) y Barker (1984). Támiro es un legendario citarista tracio del que se cuenta que retó a las propias musas, por lo que fue castigado con la ceguera (véase *Ilíada,* II, 595-600). En el mito platónico de Er se afirma de él que su alma había escogido la vida de un ruiseñor (véase *República,* X, 620a; *Leyes* 829d-e). Orfeo es un celebérrimo personaje al que se le atribuye el canto con acompañamiento de cítara (*Leyes,* 677d). Aparece citado por Platón en numerosos diálogos (véase *Apología,* 41a; *Crátilo,* 400c, 402b; *Protágoras,* 315b, etcétera); sobre Orfeo, véase Guthrie (1935) y Bernabé y Casadesús (2008).

Femio es el aedo obligado a cantar ante los pretendientes de Penélope (véase *Odisea,* I, 154; XXII, 331). Aunque en la *Odisea* Femio es un aedo *(aoidós),* Platón lo llama rapsoda (véase *República,* X, 610; *Leyes,* 658b), sin tomar en consideración las diferencias que puedan darse entre ambas figuras. La inclusión de la rapsodia tiene el efecto devastador de crear una contradicción insoluble en el interior de Ion, pues es consciente de la imposibilidad de negar lo expuesto por Sócrates (*Ouk écho soi perì toútou antilégein*, 533c4), pero su propia experiencia lo lleva a pensar justo lo contrario (*all'...*, 533c4-8), es decir, a ser consciente (*emautôi sýnoida*, 533c5) de que se encuentra pleno de palabras cuando habla de Homero (*euporô*, 533c6), pero no cuando se trata de los demás poetas. Además, esa misma es la impresión que comparten todos los demás ciudadanos (*hoi álloi pántes*, 533c6), de modo que el rapsoda le pide a Sócrates una explicación del hecho (*kaítoi hóra toûto tí éstin*, 533c7-8). Efectivamente, Ion se muestra confuso y escéptico ante la explicación desarrollada por Sócrates a lo largo de la conversación anterior, de modo que este se ve en la necesidad de abordar nuevamente la cuestión, aunque ahora lo hará desde otro punto de vista. En efecto, en su extenso monólogo posterior, Sócrates no aborda la naturaleza de la rapsodia y de la poesía desde el principio de totalidad de la *téchne*, sino que lo hará desde la noción de inspiración poética o *enthousiasmós*.

533c9-536d7

Segunda parte del diálogo, en que Sócrates explica la razón de que Ion sea hábil solamente en Homero. Según Sócrates, Ion no posee una téchne*, sino que su habilidad en Homero se debe a una potencia divina*

comparable a la que ejerce la piedra magnética sobre los anillos de metal. En el proceso de la creación poética, los poetas se encuentran fuera de sí y poseídos por una divinidad, como los coribantes o las bacantes, de modo que no son sino meros portavoces de los dioses; y los rapsodas, por consiguiente, portavoces de portavoces que transmiten a la audiencia, último anillo de la cadena magnética, la condición de inspirados.

533c9-535a5: Sócrates responde a la petición de Ion con una extensa explicación del hecho poético (*érchomai gé soi apophanoúmenos*, 533c9). Para ello, se sirve de dos analogías mediante las cuales trata de mostrar: *a)* la naturaleza de la capacidad poética y *b)* el estado mental del poeta y el rapsoda. Según la exposición socrática, lo que le permita a Ion hablar bien sobre Homero no es la posesión de un arte, sino una fuerza divina (*theía dýnamis*, 533d3; 534c6) cuyo efecto es similar al de la piedra a la que Eurípides llamó Magnesia y la mayoría llaman Heraclea —es decir, la piedra imantada—, que no solamente (*ou mónon*, 533d5) atrae a los anillos de hierro (*sideríon* [...] *daktylíon*, 533e1-2), sino que también (*allà kaì*, 533d6) les introduce su propia fuerza atractiva, de tal modo (*host'*, 533d7) que también ellos son capaces de atraer otros anillos. Al igual (*hoúto dè kaì*, 533e3) que la piedra imantada, también la musa produce inspirados (*enthéous*, 533e4; 533e6; 534b5; *en* + *theós*: literalmente, que tiene la divinidad dentro de sí) y, a través de ellos (*dià dè tôn enthéon toúton*, 533e4), una fila de otros que también lo son (*enthousiazónton*, 533e5). Encontramos aquí, por primera vez, el uso de la *theía dýnamis* como noción opuesta a la *téchne*. En su monólogo central, Sócrates se va a valer de nociones cercanas como «asignación divina» (*theía moîra*, 534c1, 535a4), «posesión» (*katokoché*, 533e7) o «inspiración» (*enthousiasmós*, 533e5;

535c2; 536b3) con el objetivo de subrayar el aspecto no racional de la actividad poética. Esta idea queda reforzada por el uso de numerosos recursos, como son la referencia a la musa como fuente original de la habilidad del rapsoda, de la que el poeta es un simple mediador. En la tradición griega las musas, hijas de Zeus, son divinidades responsables de la memoria y la composición poética (sobre la relación de los poetas griegos con las musas, véase Harriot [1969], estudio sobre las metáforas, invocaciones y descripciones dedicadas por los poetas a las musas; su capítulo 4 está dedicado a la presencia de las musas en la filosofía y en la obra de Platón). El carácter no racional de la actividad poética también se pone de manifiesto en el uso de términos cuya etimología conserva la presencia de *theós (enthéous, enthousiazónton)* y el uso metafórico de los verbos *artáo* (533e2), *anartáo* (533e3) y *exartáo* (533e5) —pender, estar suspendido—, para transmitir la idea de dependencia y falta de autonomía. Finalmente, la compleja sintaxis en la expresión *dià dè tôn enthéon toúton állon enthousiazónton...* (533e4-5) transmite la sensación de una ruptura entre las líneas de separación de los distintos elementos que toman parte en la cadena de inspiración (véase Legomsky, 1987: 153-154). Con respecto al uso de los términos sinónimos *éntheoi* y *enthousiázontes*, se aprecia que el primero se aplica solamente a los poetas y el segundo a los rapsodas y a los espectadores (véase Albini, 1954: 25-26). La referencia de Eurípides a la piedra *Magnesia* se encuentra en un fragmento de la obra *Oineus* (fragmento 571, Nauck), si bien no se sabe con seguridad a qué ciudad o región griega pueda referirse, pues el nombre de Magnesia responde a una región de Tesalia y a dos ciudades de Caria y Lidia, ambas en Asia Menor (véase Lucrecio, *De rerum natura,* VI, 906-909; Plinio, *Historia natural,* XXXVI, 25, 130). En cuanto el nombre común de Heraclea, podría hacer referencia a una de las dos ciudades de las

regiones de Caria y de Lidia que poseen ese nombre, o quizá al personaje mitológico Heracles, conocido por su gran fortaleza física (véase Murray, 1996: 113). La dificultad para encontrar el origen de los dos nombres de la piedra ya es testimoniada en la Antigüedad (véase Plinio, *Historia natural,* XXXVI, 127). Tras establecer el origen del «hablar bien» (*eû légein,* 533d2) de los rapsodas, válido, asimismo, para la actividad compositora de los poetas, Sócrates deja de lado la rapsodia para tratar los casos particulares (*te* [...] *kaì*, 533e6-7) de los buenos poetas épicos (*hoí te tôn epôn poietaì hoi agathoì*, 533e5-6) y líricos (*hoi melopoioí hoi agathoì*, 533e8). Según Sócrates, los buenos poetas épicos —es decir, el propio Homero y Hesíodo— recitan sus bellos poemas (*tà kalà* [...] *poiémata*, 533e7-8) no por un arte (*ouk ek téchnes*, 533e6), sino inspirados y poseídos (*all' éntheoi óntes kaì katechómenoi*, 533e6-7); y lo mismo cabe afirmar (*hosaútos*, 533e8) de los buenos poetas líricos —es decir, aquellos que, como Safo, Arquíloco o Simónides, crean composiciones para ser acompañadas musicalmente por la lira o la cítara—. Este es el momento en que Sócrates introduce la segunda analogía, con la que describe el estado mental de los poetas líricos (*hoi melopoioí*, 533e8; véase, también, 534a1 y a6); según la descripción socrática, los buenos poetas líricos componen en un estado similar al de aquellos que participan en los ritos coribánticos (*hoí korubantiôntes,* 533e8), pues del mismo modo (*hoúto*, 534a1) que estos cuando danzan, aquellos no componen sus bellos cantos (*tà kalà méle*, 534a2) cuando están en su juicio (*ouk émphrones óntes*, 534a1; a2), sino tan pronto se han adentrado en la armonía y el ritmo (*all' epeidàn embôsin eis tèn harmanían kaì eis tòn rythmón*, 534a3), presas del furor báquico y poseídos (*barcheúousi kaì katechómenoi*, 534a4). La comparación con los participantes en los ritos coribánticos viene establecida, por consiguiente, por el vínculo común que supone la presencia alie-

nante de la música y el ritmo en la actividad de ambos (de hecho, en algunos lugares, *melopoiía* significa composición musical; véase *Banquete,* 187d1; *República,* III, 404d12). En un lenguaje poético, Sócrates compara a continuación el estado mental de los poetas líricos con el de las bacantes (*hai bárchai*, 534a4), quienes, poseídas y sin estar en su juicio (*katechómenai, émphrones dè oûsai oú*, 534a5-6), sacan leche y miel de los ríos (*ek tôn potamôn méli kaì gála*, 534a5), pues de igual modo los poetas toman sus cantos de los manantiales que destilan miel (*apò krenôn melirrýton*, 534b1), de los jardines y valles de las musas (*ek Mousôn kêpon tinôn kaì napôn*, 534b1). Nos encontramos ante una descripción plena de elementos poéticos, de tal modo que pudiera parecer que el propio Sócrates está componiendo su discurso poseído y en estado de inspiración, tal como irónicamente comentará en alguna otra ocasión (véase *Fedro,* 238c). Su hermosa descripción del poeta lírico finaliza con la analogía de las abejas (*hósper hai mélitai*, 534b2) y la afirmación de que el poeta es una cosa ligera, alada y sagrada (*koûphon* [...] *kaì ptenòn kaì hierón*, 534b3-4) incapaz de poetizar —o de dar oráculos, *chresmoideîn*, 534b7— hasta que no se encuentra inspirado, fuera de juicio y su mente ya no está en él (*éntheós* [...] *kaì ékphron kai ho noûs mekéti en autôi enêi*, 534b5-6).

Sobre esta parte del monólogo de Sócrates cabe hacer algunas consideraciones: en primer lugar, destaca el hecho paradójico de que la actividad de los *buenos* poetas y rapsodas —unidos en la indagación socrática como dos aspectos del mismo hecho poético— parece posible *porque* no están en posesión de una *téchne* (véase, también, *Fedro,* 245a-b). Tal como aparece repetidamente expresado en el diálogo, la actividad de los buenos poetas y rapsodas —no la de todos ellos, sino solo la de los buenos— es la consecuencia de una asignación o regalo de la divinidad; de hecho, Sócrates concluye enfáticamente que,

mientras se encuentre en posesión de su mente, a nadie le es posible componer poesía (*héos d' àn toutì échei tò ktêma [=tò noûn], adýnatos pâs poieîn ánthropós estin*, 534b6), situación radicalmente opuesta a la del *technítes*, para quien la posesión de la razón en el ejercicio de su *téchne* es indispensable. En relación con esta cuestión, también cabe preguntarse por la naturaleza del vínculo que Sócrates establece entre la condición de buen poeta y la inspiración, pues en las primeras apariciones de *hoi agathoì* (533e5-6, e8) no queda claro si este término hace referencia a una condición previa del poeta o, por el contrario, constituye el resultado de la inspiración divina; en el caso de ser una condición previa, ello supondría que la musa ofrece su inspiración solamente al que, *de antemano*, es un buen poeta, lo que a su vez supondría asumir la existencia de una naturaleza previa dotada para la actividad poética; en el caso contrario, cabría afirmar que no existe una naturaleza tal, y que no existe el buen poeta independientemente de la inspiración, sino que el buen poeta lo es *porque* está poseído por la divinidad. El hecho de que Sócrates presente el caso concreto del poeta Tínico, un poeta incapaz (*toû phaulotátou poietoû*, 534e6) que, sin embargo, compuso el mejor peán al dios Apolo cuando fue inspirado por su musa, parece establecer claramente que un poeta es buen poeta *porque* está poseído por la divinidad, sin que en ello juegue papel alguno su propia naturaleza. El problema es que, siendo así, no parece muy pertinente el uso del término *agathós*. En este sentido, a pesar de que en ciertos lugares Platón parece contemplar la buena poesía como el resultado de la inspiración divina unida a la naturaleza del poeta (véase *Apología*, 22b-c; *Protágoras*, 322a), lo cierto es que en el *Ion* no hay rastro de ello. Paralelamente a como el término *agathós* se atribuye a los poetas, el término *kalón*, muy frecuente en la parte central del diálogo (véase 534a2, b8, c6, d8, e3, 535a1), se atribuye a las composiciones poéticas.

Tal como ya se ha comentado a propósito de la primera parte del diálogo, la belleza poética pertenece a la divinidad y no está comprometida con la verdad.

En segundo lugar, hay que llamar la atención sobre las numerosas imágenes poéticas utilizadas por Sócrates en esta parte de su discurso para ilustrar el estado mental de los poetas líricos y la naturaleza de sus composiciones, todas ellas fuertemente integradas en la tradición poética griega. Así, Sócrates recurre a la imagen de los coribantes, sacerdotes vinculados al culto de la diosa frigia Cibeles que, bajo el efecto de la música, caían junto a sus seguidores en un estado de delirio (véase *Critón,* 54d; *Banquete,* 215e; *Leyes,* 790d). Su similitud con los poetas líricos radica en la presencia de la música y en el estado mental, no así en la danza y el tipo de delirio provocado (sobre los ritos coribánticos en la obra de Platón, véase Linforth, 1946). En cuanto a la armonía y el ritmo, se trata de los elementos que definen los cantos líricos, y encontramos referencia a ellos en numerosos lugares de la obra de Platón (véase, por ejemplo, *República,* III, 397b-c, 401d; *Banquete,* 187c-d; *Leyes,* II, 655a). Sócrates recurre también a la imagen de las bacantes, sacerdotisas arrebatadas por el delirio de Baco-Dionisio a las que Eurípides dedicó su última tragedia (véase, también, *Banquete,* 215e; *Fedro,* 253a). Como en el caso de los coribantes, las bacantes apuntan al estado mental de los poetas, privados de razón cuando componen. La miel y la leche son los alimentos que las bacantes transforman a partir de las aguas de los ríos para ofrecerlos a sus compañeros de delirio báquico (véase *Bacantes,* 690 ss.), y Sócrates los utiliza como metáforas de la elocuencia y la dulzura del discurso poético, recurso habitual en la tradición griega (véase *Ilíada,* I, 247-249; *Odisea,* XII, 187; *Teogonía,* 83-84; Píndaro, *Olímpica,* VI, 21; Esquilo, *Euménides,* 886). En la poesía de Píndaro, la miel representa frecuentemente la poesía

misma (véase Píndaro, *Nemea,* III, 76-79 y XI, 18; *Olímpica,* VII, 7-8; *Istmica,* II, 7-8 y VI; sobre la leche y la miel en la poesía griega, véase Usener, 1902). También son conocidas las metáforas del poeta que toma sus cantos de los manantiales (véase Píndaro, *Olímpica,* VI, 85-86; *Istmica,* VI, 74-75; Lucrecio, *De rerum natura,* IV, 2-3) y de los jardines y valles de las musas (Píndaro, *Olímpica,* IX, 26-7; véase, también, *Leyes,* VI, 761b; Aristófanes, *Las ranas,* 1300), imágenes que expresan la fuente externa de la inspiración y la belleza de las composiciones poéticas. En esta parte del monólogo, se establece conscientemente la conexión fonética entre *melopoioì* (534a1, a6), *mélę* (534a2), *méli* (534a5) y *melirrýton* (534b1) que, unida al complejo sistema de analogías en el que dichos términos se integran, transmite de nuevo la sensación de una ruptura en las líneas de separación entre los poetas, los coribantes y las bacantes. Finalmente, Sócrates compara al poeta con la abeja, metáfora frecuente en la tradición poética griega (véase Píndaro, *Pítica,* X, 53-54; Baquílides, X, 9-10; Calímaco, *Himno a Apolo* 110; Eurípides, *Bacantes,* 142 y 704-711; Aristófanes, *Las aves,* 748-50) que tiene su origen no solo en la similitud que cabe establecer entre los cantos del poeta y la miel de la abeja, sino también en el ajetreo y en la idea de vuelo que acompañan la actividad de ambos (sobre las abejas en la literatura griega, véase Waszink, 1974; Salinas, 2011); asimismo, las imágenes de las alas y el vuelo acercan al poeta a la condición de chamán y resaltan, por consiguiente, su condición irracional. La descripción socrática del poeta como una cosa alada, ligera y sagrada remite, finalmente, a un ser íntimamente vinculado a la divinidad (y en ese sentido, sagrado, *hierón*), capaz de ser poseído por ella (*koûphon*, traducido por «ligero», también significa «vacío»; véase *Timeo,* 91d) y, en consecuencia, capaz de componer mediante una intensa actividad. Todo este despliegue de imágenes y analogías está dirigido a

reforzar un determinado modo de entender el origen de la capacidad poética y la naturaleza del estado mental de los poetas y rapsodas. Tras ello, Sócrates concluye con la misma idea que dio origen a su discurso: que los poetas y el propio Ion dicen y hacen muchas cosas bellas (*pollà* [...] *kalà*, 534b8) no por un arte (*ou téchnei*, 534b8), sino por una asignación divina (*theíai moírai*, 534c1, 535a4). En esta ocasión, Sócrates utiliza la expresión *theîa moîra*, sinónima de *theía dýnamis*, que indica aquello que a cada hombre le toca en suerte de parte de los dioses. Al afirmar que la actividad poética no responde a la posesión de un arte sino a una asignación divina, Sócrates está señalando que la actividad de los poetas y rapsodas no depende de un saber propio, sino de un regalo divino de carácter excepcional y transitorio (sobre la *theîa moîra,* véase Souilhé, 1930). La ignorancia de los poetas y rapsodas comienza a hacerse evidente.

Sócrates presenta, seguidamente, un argumento dirigido a negar el principio de totalidad en el caso de la creación poética; según sus palabras, cada poeta (*hékastos*, 534c2) es capaz de componer bien (*poieîn kalôs*, 534c2) solamente (*mónon*, 534c2) aquel género para el que la musa lo ha dispuesto (*eph' hò he Moûsa autòn hórmesen*, 534c2-3; véase *Odisea,* VIII, 499), de modo que un poeta será capaz de componer ditirambos —cantos corales en honor al dios Dionisos—, otro poeta escribirá encomios —escritos elogiosos dedicados a hombres notables—, otro hiporquemos —cantos corales acompañados de danza—, otro versos épicos —el género desarrollado por Homero— y otro yambos —poemas satíricos—, pero será incapaz (*phaûlos*, 534c4, como opuesto a *agathós* y *deinós*) de componer correctamente en los otros. De igual modo que Ion está únicamente vinculado a Homero, también Homero y el resto de los poetas están vinculados a un solo género poético. Evidentemente, un

poeta puede componer en más de un género, pero lo significativo es que ninguno de ellos es capaz de componer *bien* en *todos* los géneros. La razón, nuevamente expresada por Sócrates, es que su actividad no se debe a un arte (*ou gàr téchnei*, 534c5), sino a un poder divino (*theía dýnamis*, 534c6), ya que (*epeí*, 534c6) si supieran hablar bien de un género gracias a un arte, también sabrían hablar bien de los otros. Sócrates incide en la relación de absoluta dependencia de los poetas —y también de los que dan oráculos y los adivinos (*toîs chresmoidoîs* [...] *toîs mántesi*, 534c8-d1; véase, también, *chresmoideîn*, 534b7)— con respecto a la divinidad; según su descripción, la divinidad, al privarlos de la mente (*exairoúmenos toúton tòn noûn*, 534c8; *hoîs noûs mḗ párestin*, 534d3), los utiliza como servidores (*chrêtai hypéretais,* 534c8), a fin de que nosotros, los que los escuchamos (*hemeîs hoi akoúontes*, 534d1-2; es decir, los espectadores, el último eslabón de la cadena magnética) sepamos que no son ellos los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma la que se dirige a nosotros (*phthéggetai pròs hemâs*, 534d4) a través de ellos (*dià toúton*, 534d4). Como ya ha hecho anteriormente (véase 534b7), Sócrates vincula a los poetas con los que dan oráculos y con los profetas a fin de subrayar su estado mental enajenado, su carácter pasivo con respecto a la creación poética. Los tres personajes también aparecen reunidos en *Apología,* 22c, mientras que en *Menón,* 99c, el lugar de los poetas es ocupado por los políticos. La distinción entre los que dan oráculos y los adivinos radica en que los primeros transmiten un mensaje de la divinidad mientras que los segundos interpretan signos (véase Canto, 152, n. 70; sobre la relación entre la poesía y la profecía en Grecia, véase Chadwick, 1942 y Kugel, 1990). Como prueba para apoyar lo afirmado (*tôi lógôi*, 534d5), Sócrates presenta el caso de Tínico de Calcis (además de la del *Ion*, la única referencia a este poeta se encuentra en Porfirio, *Absti-*

nentia, II, 18), poeta incapaz (*toû phaulotátou poietoû*, 534e6) que, sin embargo, compuso el mejor peán al dios Apolo cuando fue inspirado por su musa, lo que demuestra que los bellos poemas (*tà kalà* [...] *poiémata*, 534e3) no son humanos y pertenecientes a los hombres (*ouk anthrópiná* [...] *oude anthrópon*, 534e2-3), sino divinos y pertenecientes a los dioses (*allà theîa kaì theôn*, 534e3-4). La conclusión a la que llega Sócrates es que los poetas no son sino simples mediadores (*hermenês*, 534e4) de los dioses, cada uno poseído por el dios que lo posee (*katechómenoi ex hótou hékastos katéchetai*, 534e5; cada poeta está vinculado a una sola divinidad). Ion, emocionado con las palabras de Sócrates (*háptei* [...] *toîs lógois tês psychês*, 535a3-4), no puede sino darle efusivamente la razón (*Nai mà tòn Día, émoige*, 535a3) y aceptar que los buenos poetas (*hoi agathoì poietaì*, 535a5) nos transmiten (*hemîn* [...] *hermeneúein*, 535a5) estas cosas de parte de los dioses (*parà tôn theôn*, 535a5) gracias a una asignación divina (*theíai moírai*, 535a4). Ion, encantado con su condición de ser escogido por la divinidad, nuevamente pasa por alto que, al encontrarse bajo la influencia de una asignación divina, no obra por medio de una *téchne*, de modo que la responsabilidad de su actividad no recae en él, sino en la propia musa; en este sentido, aunque la imagen del poeta como sirviente de las musas es habitual en la literatura griega (*Mousôn therápon*; véase Hesíodo, *Teogonía,* 100; Teognis, I, 769; Aristófanes, *Las aves,* 900, 913), Sócrates emplea en esta ocasión el término fuerte *hyperétes* en lugar del clásico *therápon*. Unido a ello, hay que llamar la atención sobre la presencia de los términos *hermeneús* y *hermeneúein* en esta parte del diálogo (véase 534e4, 535a5), que en su uso socrático no solamente aparecen desvinculados de todo contenido racional, sino que también suponen la transmisión pasiva de los mensajes de la divinidad; hay que recordar que, en la primera parte del diálogo, los términos

aludían a una interpretación activa por parte del rapsoda (véase 530c).

535a6-536d7: es precisamente la condición de simple mediador atribuida al rapsoda lo que Sócrates aborda a continuación. A la pregunta de si los rapsodas son mediadores de los poetas (*tà tôn poietôn hermeneúete*, 535a6-7) y, por consiguiente, mediadores de mediadores (*hermenéon hermenês*, 535a9), Ion no duda en responder afirmativamente (*alethès légeis*, 535a8; *Pantápasí ge*, 535a10), sin caer en la cuenta de las graves implicaciones que ello le va a acarrear. De un modo brusco (*Éche dé moi tóde eipé*, 535b1), Sócrates le exhorta a continuación a que, sin ocultarle nada (*mè apokrýpsei*, 535b1), le responda si cuando recita bien los poemas homéricos e impresiona en gran modo a los espectadores (*ekpléxeis málista toùs theoménous*, 535b2-3) el rapsoda se encuentra en su juicio (*émphron*, 535b7) o bien fuera de sí (*éxo sautoû*, 535b6-7), y su alma inspirada (*he psychè* [...] *enthousiázousa*, 535c1-2) cree que se encuentra en los asuntos relatados sobre Ítaca o en Troya. Sobre la intervención de Sócrates cabe subrayar, en primer lugar, que el estado mental que Sócrates atribuye al rapsoda es el mismo que ya había atribuido anteriormente al poeta; en segundo lugar, que la pregunta planteada por Sócrates está formulada como una alternativa excluyente (*émphron* o *enthousiázousa*). Finalmente, hay que señalar que la impresión de la que se habla, producida por la palabra inspirada de los rapsodas, es un tema recurrente en la tradición poética griega (véase, por ejemplo, *Ilíada,* XVIII, 225); el propio Platón hace frecuente referencia a ello en otros diálogos (véase *Fedón,* 66d6; *Fedro,* 250a6, *Protágoras,* 355b1 y *República,* IX, 577a3) y Aristóteles lo trata en la *Poética* (véase 1454a4, 1455a17, 1460b25). A modo de ejemplos ilustrativos, Sócrates hace referencia a situaciones emocionalmente intensas, como el mo-

mento en que Odiseo se enfrenta a los pretendientes (*Odisea,* XXII, 1-4), la escena en que Aquiles se dirige contra Héctor (*Ilíada,* XXII, 312) y los lamentos de Andrómaca (*Ilíada,* VI, 370 ss.; XXII, 437 ss.; XXIV, 723 ss.), Hécuba (*Ilíada,* XXII, 79 ss., 405 ss.; XXIV, 747 ss.) o Príamo (*Ilíada,* XXII, 33 ss.; 408 ss.; XXIV, 160 ss.). Tras reconocer que la prueba mencionada por Sócrates (*tò tekmḗrion*, 535c4, es decir, la recitación de los lamentos por parte de Andrómaca, Hécuba o Príamo) es evidente (*enargés*, 535c4), Ion se compromete a no ocultarle nada en su respuesta (*ou* [...] *se apokrypsámenos erṓ*, 535c5), y reconoce que, cuando dice algo piadoso (*eleinón ti*, 535c6), sus ojos se llenan de lágrimas, mientras que, si dice algo espantoso o terrible (*phoberòn ḕ deinón*, 535c7), sus cabellos se erizan por el miedo y su corazón palpita. A este respecto, cabe señalar que tanto las emociones de lástima y terror como las reacciones fisiológicas que estas provocan aparecen frecuentemente en los poemas homéricos (véase, por ejemplo, *Ilíada,* XVII, 695-695; XXII, 460-461; XXIV, 358-360; *Odisea,* IV, 704-705; X, 247-248; XX, 348-349, etcétera), de modo que la elección de los términos por parte de Ion no parece casual. Una descripción muy similar se encuentra, asimismo, en la obra de Gorgias (véase *Encomio a Helena,* 9). También cabe subrayar la gran correspondencia que existe entre los efectos emocionales de las escenas homéricas escogidas por Sócrates y los efectos que Aristóteles sugiere cuando trata sobre la poesía trágica, que es descrita como una mímesis de la acción en la que se llega a la catarsis por medio de la lástima y el miedo (véase *Poética,* 1449b11); la postura de Platón y Aristóteles ante esta cuestión es, sin embargo, antagónica, tal como se desprende de la crítica platónica a la mímesis entendida como personificación (véase *República,* III, 386a-398b).

A continuación, como si la respuesta a la alternativa planteada fuera evidente, Sócrates pregunta retóricamente si

puede estar en su juicio (*émphron eînai*, 535d1) alguien que se presenta adornado con ropa tan colorida (*kekosmeménos esthêti poikílei*, 535d2; lo que acerca al rapsoda a la condición de actor) y coronas doradas (*chrysoîsi stephánois*, 535d3; en plural, quizá mostrando los triunfos cosechados en ocasiones anteriores) y llorando o sintiendo terror (*kláei* [...] *è phobétai*, 535d3-4), cuando en realidad nadie le ha quitado nada ni le ha hecho daño alguno, sino que se encuentra ante veinte mil personas que se muestran amistosas (*en dismyríois anthrópois* [...] *philíois*, 535d4-5; se trata de una cantidad muy elevada de espectadores, aunque menor incluso de la que se da en *Banquete,* 175e; la cifra podría ser, sencillamente, exagerada, o hacer referencia a la suma total de espectadores reunidos en el teatro de Epidauro y el Odeón ateniense durante las dos celebraciones; también podría tratarse de un espectáculo celebrado en la colina del Pnix, cercana a la acrópolis, donde se celebraban las multitudinarias asambleas de ciudadanos; véase Boyd, 1994). Lo que Sócrates está planteando es, en efecto, si alguien que se muestra públicamente con un aspecto y un comportamiento tan estrafalarios puede encontrarse en su juicio. Como cabía esperar, la respuesta de Ion es negativa (*Ou mà tòn Día, ou pány*, 535d6), si bien manifiesta al mismo tiempo cierta reserva o cierta necesidad de matización (*hôs ge taléthès eiresthai*, 535d6-7), habida cuenta de que el rapsoda, si desea que su actividad concluya con éxito, necesita prestar atención a la marcha del espectáculo y a las reacciones de los espectadores. El comentario de Ion da pie a Sócrates para abordar, finalmente, el estado mental del último eslabón de la cadena inspirada, que es el que corresponde al espectador. Sócrates es consciente de que el estado mental en que se encuentran los poetas y los rapsodas inspirados por la divinidad se transmite a los espectadores (*tôn theatôn* [...] *tautà hymeîs ergázesthe*, 535d8-9). El propio Ion es perfectamente consciente de ello (*Kaì mála*

kalôs oîda, 535e1), y describe cómo, desde arriba, desde el estrado (*ánothen apò toû bématos*, 535e2), los observa llorando, mirando aterrorizados y estupefactos (*kláontas te kaì deinòn emblépontas kaì synthamboûntas*, 535e2-3) por el efecto de sus palabras (*toîs legoménois*, 535e3). De hecho, Ion asume que el éxito de su actividad depende de la reacción de los espectadores, de modo que debe prestarles mucha atención (*tòn noûn proséchein*, 535e4). Es más, tal como añade con cierto humor, si ellos lloran, él reirá cuando cobre el dinero, pero si ellos ríen, llorará por haberlo perdido (véase, también, *Hipias mayor,* 282b-283b; la preocupación por el dinero constituye, a los ojos de Platón, otro importante vínculo entre los rapsodas y los sofistas). El comentario de Ion indica que durante la representación el rapsoda no se encuentra completamente fuera de sí.

En la parte final del monólogo dedicado a la inspiración divina, Sócrates resume las principales ideas establecidas en la parte central del diálogo: *a)* el espectador es el último de los anillos de la cadena magnética (*ho theatès tôn daktylíon ho éschatos*, 535e7-8), el rapsoda y actor (*sỳ ho rapsoidòs kaì hypokrités*, 535e9-6a1) es el del medio (*ho dè mésos*, 535e9) y el poeta es el primero (*ho dè prôtos autòs ho poietés*, 536a1). Al igual que en *República,* III, 395a, las funciones de rapsoda y actor aparecen aquí unidas en la misma persona, mientras que en *República,* II, 373b, serán diferenciadas; ello no supone ninguna contradicción, en la medida en que el rapsoda, sin ser un actor en el sentido estricto, gesticula y pone sentimiento en su recitación (véase 535c-d) a fin de hacer su relato más eficaz; *b)* la divinidad es la responsable de la fuerza que los vincula a todos ellos (*ho dè theòs* [...] *anakremannỳs ex allélon tèn dýnamin*, 536a1-3), de modo que estos quedan unidos y colgados de la musa. En su descripción, Sócrates utiliza la recurrente metáfora del alma atraída por la divinidad (*ho dè theòs* [...] *hélkei tèn psychèn*,

536a1-2); es importante señalar, también, que no solamente tiene en mente los vínculos de dirección vertical —musas, poetas, rapsodas, auditorio—, sino también los de dirección horizontal —cantantes y danzantes del coro, instructores, ayudantes de instructores (*choreutôn te kaì didaskálon kaì hypodidaskálon*, 536a4-5)—, todos ellos poseídos por la inspiración divina; *c)* cada poeta (*ho mèn* [...] *ho dè*, 536a7) está suspendido de, poseído por y dependiente de su musa (*ex álles Moúses* [...] *exértetai* [...] *katéchetai* [...] *échetai*, 536a7-6b2), y cada rapsoda (*hoi mèn* [...] *hoi dè*, 536b3) está suspendido de, poseído por y dependiente (*ertemenoi* [...] *katéchontaí* [...] *échontai*, 536b2-4) de un poeta, que puede ser Orfeo (véase 533c1), Museo (tracio legendario, hijo o discípulo de Orfeo, y primer sacerdote iniciador de los misterios de Eleusis, al que se le atribuye un *Himno a Deméter* y diversos poemas religiosos y colecciones de oráculos; véase Herodoto, VII, 6; VIII, 96) o el propio Homero, por quien es poseído, entre otros muchos (*hoi dè polloì*, 536b4) el rapsoda Ion (*sy, ô Íôn, heîs eî kaì katéchei ex Homérou*, 536b5). Sócrates vuelve a utilizar el contraste entre el sueño y la falta de recursos que provocan en Ion los otros poetas (*katheúdeis te kaì aporeîs*, 536b6), y la atención y facilidad de recursos (*ỳ egrégoras* [...] *kaì euporeîs*, 536b8) que le provocan los versos de Homero (véase, también, 532c2-3, 533a2, 533a5); *d)* Ion no habla sobre Homero gracias a una *téchne* o un conocimiento (*ou* [...] *téhnei kaì epistémei*, 536c1), sino gracias a una asignación divina y a una posesión (*theíai moírai kaì katokochêi*, 536c2), lo que explica su capacidad e interés exclusivos por el poeta (expresado nuevamente en el contraste *euporeîs* [...] *aporeîs*, 536c7), de modo similar a como los coribantes (*hosper hoi korybantiôntes*, 536c2-3) acompañan el canto de la divinidad que los posee con figuras de baile y fórmulas rítmicas (*schemáton kaì remáton euporoûsi*, 536c5; sobre el primer término, véase Aristóteles, *Poética*, 1,

1447a27; sobre el segundo, véase *Protágoras,* 343b). Por segunda vez, Sócrates empareja los términos *téchne* y *epistéme* (536c1; véase, también, 532c6 y 541e2) como opuestos a *theíai moírai* y *katokoché* (536c2). En el final de su intervención, Sócrates introduce un importantísimo elemento nuevo en la respuesta a la pregunta planteada por Ion (*hó m' erotâis,* 536c8) en 532b8-c4 y, posteriormente, en 533c4-8, sobre su facilidad para hablar bien exclusivamente de Homero, pero no de otros poetas. La respuesta aquí ofrecida por Sócrates es la de que Ion es un hábil *ensalzador* de Homero (*Homérou deinòs eî epainétes,* 536d3; véase, también, 536d6, 541e2, 542b4) no gracias a una *téchne,* sino a una asignación divina (*ou téchnei allà theíai moírai,* 536d2-3). Obsérvese que Sócrates no emplea en esta ocasión la expresión *deinòs perì Homérou,* sino *Homérou deinòs epainétes*; la razón de ello es que Sócrates ha demostrado que el rapsoda, al no estar en posesión de una *téchne,* no puede ser *deinòs,* hábil, en Homero, sino simplemente un hábil ensalzador. Los términos *epainô* y *epainétes,* que aparecen en el diálogo en cuatro ocasiones (536d3, 536d6, 541e2, 542b4), parecen significar, por otro lado, no la simple actitud o sentimiento de admiración hacia Homero por parte de Ion, sino más bien un aspecto de la representación pública del rapsoda al que Sócrates no atribuye un origen racional basado en un verdadero conocimiento. Es este el preciso instante en que Ion se hace consciente de todo lo que conlleva la explicación de la actividad rapsódica por medio de la inspiración divina; por ello, aun aceptando que Sócrates habla bien (*sỳ mèn eû légeis, ô Sókrates,* 536d4), no deja de expresar seriamente sus dudas (*thaumsázoimi,* 536d4) sobre la conclusión de que él ensalza a Homero (*Hómeron epainô,* 536d6) poseído (*katechómenos,* 536d5) y enloquecido (*mainómenos,* 536d6). A propósito de este pasaje, hay que llamar nuevamente la atención sobre el término *eû légein,* que a lo largo del diálogo ha sido uti-

Pi·za y Valdés editores

lizado con frecuencia y con una consciente ambigüedad por parte de Platón: así, en la primera parte del diálogo, Sócrates responde al rapsoda con esa expresión cuando este le da la noticia de su victoria en Epidauro (530b2) y también ante su afirmación de que es él quien más *kalàs dianoías* dice sobre Homero (530d4); al final de la segunda parte, Ion se pregunta cómo es que todo el mundo comparte la opinión de que él *habla bien* de Homero, pero no del resto de los poetas (533c7), a lo que Sócrates responde que *habla bien* por medio de la inspiración y no de una *téchnē*, dando así inicio a su monólogo sobre la inspiración divina (533d2); finalmente, a la conclusión del monólogo sobre la inspiración Ion responde que Sócrates *habla bien* (536d4), para inmediatamente dar a entender que, sin embargo, no lo hace correctamente; ya se ha comentado que el uso de términos valorativos como *kalós*, *kakós*, *agathós*, *eû* y otros similares adquieren significados distintos en el uso de Ion y Sócrates, de modo que Ion, aplicando criterios puramente poéticos, puede aceptar que Sócrates *habla bien* y rechazar al mismo tiempo las conclusiones a las que ha llegado. Para Sócrates, por el contrario, la belleza está íntimamente unida a la verdad, y esta pertenece al *technítēs*, no al poeta. Es importante señalar también que quien introduce el término valorativo negativo *mainómenos* no es Sócrates, sino Ion, traduciendo de este modo el significado socrático de la inspiración, que en un principio habría tomado erróneamente como un elogio. El término elegido por Ion muestra claramente que la explicación ofrecida por Sócrates deja al rapsoda en una posición muy débil y que este es consciente de ello. Efectivamente, el término *manía* indica en la obra de Platón una condición en la que alguien se encuentra bajo el control de algo distinto a la razón; aunque el término no siempre posee una valoración negativa (véase *Fedro,* 244a; *Banquete,* 218b), en numerosas ocasiones el término se relaciona con la ignorancia,

la insensatez y la enfermedad; así, en *Timeo,* 86b la locura *(manía),* junto con la ignorancia *(amathía),* es un tipo de falta de entendimiento *(ánoia)* que puede considerarse una enfermedad *(nósos)* del alma (véase, también, *Eutidemo,* 306d-e; *República,* VI, 496c-d; *Leyes,* 864c-d; véase, también, Aristóteles, *Problemas,* 957a, donde los *mainómenoi,* junto con los niños y los intoxicados, son considerados *anóetoi*). Ante esta situación, la única salida que encuentra Ion es la de llevar a cabo una exhibición de su habilidad (*oimai dè oud' àn soì dóxaimi, eí mou akoúsais légontos perí Homérou,* 536d6-7), algo a lo que ya se había ofrecido anteriormente (véase 530d6-8), pensando que cuando Sócrates lo escuche reaccionará igual que su auditorio. Nada más lejos de la realidad: a juicio de Sócrates, el verdadero conocimiento se muestra en la discusión dialéctica, mientras que la exhibición rapsódica no es sino la expresión de una apariencia de saber. Como en la ocasión anterior, Sócrates se muestra muy interesado en ello (*Kaì mèn ethélo ge akoûsai,* 536d8), pero retrasa nuevamente la exhibición, condicionada a la clarificación de una cuestión previa (*ou méntoi próteron prìn án moi apokrínei tóde...,* 536d8-7a1; el uso de la partícula *méntoi* no niega la verdad de la primera afirmación, es decir, el interés de Sócrates por la exhibición del rapsoda, pero subraya la mayor importancia de la segunda). Ante la incredulidad del rapsoda, Sócrates se ve en la necesidad de investigar nuevamente la naturaleza de las actividades poética y rapsódica, pero toma en esta ocasión como criterio el *principio de especialidad* de la *téchne.*

536e1-541e1

Tercera parte del diálogo, en que se investiga el ámbito de conocimiento que corresponde al rapsoda. Sócrates

establece la validez del principio de especialidad para toda téchne*, de tal modo que, si existe una* téchne *rapsódica, también ella se regirá por dicho principio. Ion admite que los juicios sobre la conducción de carros, la medicina, la arquitectura y otras* téchnai *mencionadas por Homero en sus poemas deben ser dejados a sus correspondientes especialistas. Queda por resolver la cuestión de cuál pueda ser la especialidad propia que corresponde al rapsoda en cuanto rapsoda. Las distintas respuestas ofrecidas por Ion, entre las que se incluye la de general, no son convincentes.*

536e1-539d5: en la segunda parte del diálogo, Sócrates ha ignorado la actividad del rapsoda como comentarista de Homero para ocuparse exclusivamente de su actividad representativa; en la tercera parte, vuelve a retomar su actividad como comentarista de Homero desarrollada en la primera parte. Por otro lado, en la primera parte del diálogo, Sócrates ha abordado la investigación sobre la actividad rapsódica desde el principio universal de totalidad de la *téchne*, según el cual cada *téchne* se identifica con el conocimiento sobre un dominio de objetos que debe ser tomado en su totalidad. En la tercera parte del diálogo, Sócrates parte del principio universal de especialidad de la *téchne*, según el cual a cada *téchne* le corresponde uno y solo uno de los dominios de objetos del conocimiento. En la medida en que el segundo principio supone una función limitadora del dominio de acción del primero, puede afirmarse que ambos son complementarios. En la primera parte, ha quedado establecido que la actividad rapsódica no cumple el principio de totalidad *(perì Homerou mónon);* en la tercera parte, Sócrates demostrará que tampoco cumple el principio de especialidad *(hápanta).* Una vez que Sócrates ha rechazado la exhibición rapsódica propuesta por Ion,

Sócrates da inicio a la segunda parte de la indagación sobre la *téchne* rapsódica (*án moi apokrínei tóde*, 536e1) y le pide a Ion que le informe de cuál es el tema, entre aquellos que menciona Homero, sobre el que el rapsoda es capaz de hablar bien (*perì tínos eû légeis,* 536e1-2); Sócrates da por hecho que no es capaz de hacerlo sobre todos ellos (*ou gàr dépou perì hápanton ge,* 536e2). Sin embargo, la respuesta del rapsoda va justamente en sentido contrario: según sus palabras, no hay ningún tema de los citados por Homero sobre el que no sea capaz de hablar (*perì oudenòs hótou oú,* 536e3; la respuesta de Ion es reforzada por la expresión *Eû ísthi,* fuertemente aseverativa, de uso habitual en las respuestas de los sofistas; véase, por ejemplo, *Eutidemo,* 274a; *Hipias mayor,* 287c). A la extrañeza mostrada por Sócrates ante la respuesta de Ion (*Ou dépou kaì perì toúton hôn sy mèn tygcháneis ouk eidós*, 536e4-5), sigue la extrañeza de Ion ante la extrañeza de Sócrates (*Kaì taûta poîá estin hà* [...] *egò ouk oîda,* 536e6-7), lo que provoca una situación más bien cómica cuyo origen se encuentra en el malentendido de la expresión *eû légein.* El significado de las palabras de Sócrates es claro: desde la perspectiva del conocimiento que cabe atribuir al *technítes*, Ion no será capaz de hablar bien (*eû légeis*, 536e2) de aquellas *téchnai* tratadas por Homero sobre las que el rapsoda no tiene conocimiento; es importante señalar que las actividades citadas por Sócrates en las dos indagaciones ocupan la gama entera de lo que entre los griegos de la época cabe entender por *téchne*. Sócrates asume sin rastro de duda (*méntoi*, 537a1) que Homero cita con frecuencia y extensamente (*pollachoû* [...] *kaì pollá*, 537a1-2) *téchnai* que el rapsoda desconoce, y considera que Ion no será capaz de hablar bien, por ejemplo, sobre la actividad del auriga, que Homero describe en *Ilíada,* XXIII, 335-340 (=537a8-b5), cuando relata cómo aconseja Néstor a su hijo Antíloco tener precaución al tomar la curva en la carrera de carros en honor a

Patroclo (la división de los poemas homéricos en libros pertenece a la época Alejandrina, por lo que Platón distingue las distintas partes de los poemas por la temática; véase *Hipias menor,* 364e; *Cratilo,* 428c; *República,* X, 614b. El mismo pasaje de la carrera en honor a Patroclo aparece en Jenofonte, *Banquete,* VI, 6. Un análisis sistemático de las citas homéricas en la obra de Platón se encuentra en Labarbe, 1949; véase, también, Benardete, 1963; Madhu, 1999). Y no será capaz de hablar bien porque Ion no posee la *téchnē* del auriga. Es importante señalar que es Ion y no Sócrates quien cita de memoria el pasaje homérico; la memoria es, en efecto, una herramienta fundamental en la actividad rapsódica, que contrasta con la actitud de Sócrates, quien no solo no recuerda con precisión los versos homéricos, sino que interrumpe bruscamente la recitación del rapsoda (*Arkeî,* 537c1). Así pues, Ion ha podido finalmente hacerse oír, pero en modo alguno ha logrado impresionar a Sócrates. La razón de ello es clara: conocer de memoria los poemas homéricos no supone poseer una *téchnē* que permita conocer su contenido.

Asimismo, no basta con poseer una *téchnē* cualquiera para ser capaz de juzgar correctamente lo afirmado por Homero sobre la conducción de carros, sino que habrá que poseer la *téchnē* específica sobre el objeto tratado, que en este caso es el que corresponde al auriga y no al médico. Ion no pone ningún reparo a lo afirmado por Sócrates (*Ēníochos dépou,* 537c3; *hóti téchnēn* <*taútēn échei*>, 537c4), quien a continuación enuncia el principio de especialidad de la *téchne,* al afirmar que a cada una de las *téchnai* le corresponde la función de conocer un determinado dominio de objetos (*hékastēi tōn technōn* [...] *ti* [...] *érgon,* 537c5-6). Esta especialización de los saberes, que vincula en una correspondencia biunívoca las *téchnai* y sus objetos, es atribuido por Sócrates a la divinidad (*hypò toû theoû,* 537c5-6; véase, también, el mito de Prometeo, en *Protágoras,* 322b-c), y del mismo

modo que por medio de la inspiración divina cada poeta es capaz de componer correctamente solo en un determinado género y que cada rapsoda es capaz de recitar bien a un solo poeta, tal como quedó establecido en la parte central del diálogo, así también cada *technítes* posee el conocimiento sobre un solo dominio de objetos; sin embargo, al contrario de lo que ocurre con la inspiración poética, la adquisición de una *téchne* supone un proceso activo por parte del *technítes*, lo que, por otro lado, concuerda plenamente con los planteamientos pedagógicos y epistemológicos de Sócrates. Una consecuencia del principio de especialidad es que lo que se conoce por medio de la *téchne* de la navegación no es conocido por medio de la medicina, ni lo que se conoce por medio de la medicina es conocido por medio de la arquitectura. Y en general, como norma válida con respecto a toda *téchne* (*katà pasôn tôn technôn*, 537d1), cabe establecer que lo que se conoce por medio de una *téchne* no se conoce por medio de otra (*hà têi hetérai téchnei gignóskomen, ou gnosómetha têi hetérai*, 537d2), lo que está vinculado al hecho de que una *téchne* sea de una cierta naturaleza, y la otra lo sea de una otra (*tèn mèn hetéran* [...] *eînai tina téchnen, tèn d' hetéran*, 537d3-4); a este respecto, tal como conjetura Sócrates (*egò tekmairómenos*, 537d5), cuando una forma de conocimiento es conocimiento de unas determinadas cosas y otra forma de conocimiento lo es de otras cosas diferentes (*he mèn, hetéron pragmáton êi epistéme, he dè hetéron*, 537d5-6), entonces, una *téchne* es denominada de una manera y la otra lo es de otra manera (*hoúto kalô tèn mèn állen, tèn dè állen téchne*, 537d6-7). Según la argumentación de Sócrates, la especialización de conocimientos y objetos lleva consigo una distinta denominación para cada *téchne*; pero, además, y eso es lo realmente importante, si la *téchne* del rapsoda es distinta de las demás, ello se debe a que se basa en la posesión de un conocimiento específico distinto al de las demás. Asimismo,

si se tratara de un conocimiento de las mismas cosas (*ei* [...] *tôn autôn pragmátôn epistémē*, 537e1-2), no habría razón para afirmar que el uno es de una naturaleza y el otro es de otra (*tí àn tēn mèn hetéran phaîmen eînai, tēn d' hetéran...*, 537e2-3), puesto que (*hopóte ge*, 537e3; partícula causal que contrasta con la partícula condicional de 537e1) sería posible saber las mismas cosas por medio de ambas (*tautà eíē eidénai ap' amphotéron*, 537e3-4). A modo de ilustración de todo lo afirmado, Sócrates añade que tanto él como Ion (*hósper egó* [...] *kaì sý*, 537e4-5) conocen que una mano contiene cinco dedos, lo que constituye un mismo conocimiento sobre una misma cuestión (*perì toúton tautà*, 537e5), y que a tal conocimiento común se llega por medio de la misma *téchnē* —la aritmética— (*tēi autēi téchnēi gignóskomen tēi arithmetikēi*, 537e6-7) y no por una distinta (*tēi állēi*, 537e7). En cada paso de la indagación socrática, construida a base de preguntas dirigidas a Ion, el rapsoda muestra su acuerdo con cada una de las tesis que Sócrates parece defender (*Ou dêta*, 537c7, d1; *Naí*, 537d4, e1, e8). A continuación, Sócrates retoma la cuestión previamente planteada en 537d (*Hó* [...] *árti émellon erésesthaí se*, 538a1) de si, como principio válido para todas las *téchnai* (*katà pasôn tôn technôn*, 538a2), cabe afirmar que con la misma *téchnē* se conocen necesariamente las mismas cosas (*tēi mèn autēi téchnēi tà autá anagkaîon eînai gignóskein*, 538a2-3), pero con una otra *téchnē* no se conocen las mismas (*tēi d' hetérai mē tà autá*, 538a3) sino que, si es distinta (*eíper állē estín*, 538a4), necesariamente se conocen cosas distintas (*anagkaîon kaì hétera gignóskein*, 538a4. A propósito del pasaje 537d1-538a5, Rijksbaron [2007: 196-201] ha llamado la atención sobre el frecuentísimo uso de los términos *héteros* —diez ocasiones— y *állos* —cuatro ocasiones—, que expresan distintos usos de la idea común de alteridad. Platón juega conscientemente con el uso de ambos). Ion es del parecer de que,

efectivamente, con una misma *téchne* siempre se conocerán las mismas cosas, y con distintas *téchnai* se conocerán cosas distintas (*Hoúto moi dokeî*, 538a5), lo que supone que el rapsoda asume como principio para toda *téchne* el principio de especialidad.

Como consecuencia de la aplicación del principio de especialidad, Ion acepta que quien no posea una determinada *téchne* (*hóstis àn mè échei tina téchnen*, 538a5-6) no será capaz de conocer bien (*kalôs gignóskein ouch hoîós t' éstai*, 538a7) lo dicho y hecho por esa *téchne* (*taútes tês téchnes tà legómena è prattómena*, 538a6-7; en esta y en las siguientes ocasiones, Sócrates no utiliza *eû,* sino *kalôs* para expresar la misma idea); y, por consiguiente, en relación con los versos homéricos sobre la conducción de carros (*perì tôn epôn hôn eîpes*, 538b1), será el auriga y no el rapsoda quien sepa mejor (*kállion*, 538,b2) si Homero habla bien o no (*eíte kalôs légei* [...] *eíte mé*, 538b2), pues al ser distintas las *téchnai* del rapsoda y del auriga (*He dè rapsoidikè téchne hetéra esti tês heniochikês*, 538b4-5) también constituyen un conocimiento de cosas distintas (*perì hetéron epistéme pragmáton estín*, 538b6. Sócrates vuelve a conceder la existencia de una *rapsoidikè téchne* para, posteriormente, negarla). Así pues, según cabe inferir de las palabras de Sócrates, el *technítes* será capaz, en primer lugar, de descifrar el significado de las palabras del poeta y, posteriormente, decidir si lo que el poeta afirma es correcto o no. El rapsoda bien podría haber respondido que su conocimiento le permite evaluar la belleza y la pertinencia del texto homérico, y en esos términos intentará redirigir el curso de la discusión en 540b3-5, algo que Sócrates rechazará frontalmente, por identificar tal actividad con una mera apariencia de conocimiento y no con la posesión de una *téchne*. Siguiendo con los ejemplos, Ion y Sócrates están de acuerdo en que corresponderá al médico y no al rapsoda determinar si Homero habla

correctamente (*eíte orthôs légei* [...] *eíte mḗ*, 538c4; en esta ocasión, *orthôs* en lugar de *eû* o *kalôs*) cuando describe en *Ilíada,* XI, 639-640 (=538c2-3) cómo Hecamade, concubina de Néstor, le da de beber a Macaón una mezcla a base de vino de Pramnio, queso de cabra y cebolla (Macaón es un hijo de Asclepio y médico del ejército griego en Troya; herido por una flecha lanzada por Paris, es curado por Hecamene; véase *Ilíada,* XI, 518; la concubina que le fue entregada a Néstor como recompensa tras el saqueo de Ténedos por parte de Aquiles; véase *Ilíada,* XI, 624-627; Pramnio designa una montaña de la isla de Ícaro donde se producía un vino basto y seco del mismo nombre). Es importante señalar que la descripción que hace Sócrates de la mezcla o pócima preparada por Hecamede no se corresponde con la del texto original, donde no se utiliza cebolla *(krómyon)*, sino harina de cebada *(álphiton)* (véase *Ilíada,* XI, 639 y la burla de Jenofonte al respecto en *Banquete,* IV, 7; el mismo episodio, pero con otros personajes, es descrito en *República,* III, 405e. Sobre las variaciones de las citas homéricas con respecto al original, véase Labarbe, 1949). El error no es inocente, sino que responde a una estrategia del propio Platón a fin de evaluar pobremente el tipo de memoria de la que se sirven los rapsodas; lo que Platón nos transmite con el error de Sócrates y el despiste de Ion es que el rapsoda no posee un auténtico saber, sino una simple apariencia del mismo, pues si poseyera una verdadera comprensión del texto homérico, no necesitaría valerse de la memoria en el tratamiento del objeto tratado; el mensaje platónico es claro: la comprensión no es falible, pero la memoria sí. Siguiendo con los ejemplos, Ion y Sócrates están de acuerdo en que corresponderá al pescador y no al rapsoda juzgar mejor (*mâllon krînai*, 538d4) si está bien o mal dicho (*eíte kalôs eíte mḗ*, 538d5) lo que dice Homero sobre el arte de la pesca en *Ilíada,* XXIV, 80-82 (=538d1-3; el pasaje homérico hace refe-

rencia al episodio en que Iris, mensajera de Zeus, se sumerge en el mar en busca de Tetis, a fin de que esta pueda calmar a su hijo Aquiles y devuelva el maltratado cadáver de Héctor). Y, finalmente, corresponderá al adivino y no al rapsoda examinar y juzgar (*skopeîn kaì krínein*, 539d2-3; véase, también, 539e4) los asuntos relativos al arte adivinatorio descritos por Homero en sus poemas, como es el caso de *Odisea,* XX, 351-357 (=539a1-b1), en que el adivino Teoclímeno, descendiente de Malampo (véase *Odisea,* XV, 225-256), se dirige a los pretendientes para anunciarles su terrible final, o de *Ilíada,* XII, 200-207 (=539b4-d1), en que se anuncia el asalto a las murallas de Troya. Es interesante señalar que la explicación socrática a la cuestión de la *téchnē* propia del adivino está planteada como la respuesta (*egṓ soi apokrinoûmai*, 538e5) a una hipotética pregunta (*soû eroménou, ei éroió me*, 538d7) que podría ser planteada por Ion; antes de desarrollar su respuesta, Sócrates avanza que la hipotética pregunta puede ser respondida fácil y certeramente (*raidíōs te kaì alēthḗ*, 538e5). Su estrategia de imaginar preguntas que podrían haber sido planteadas por su interlocutor y darles posteriormente respuesta, le permite a Sócrates tener un control pleno sobre la marcha de la argumentación. Por su parte, el rapsoda muestra su acuerdo con lo afirmado por Sócrates (*Alēthḗ ge sỳ légon*, 539d4), tras lo cual este le devuelve el cumplido (*Kaì sý ge* [...] *alēthḗ taûta légeis*, 539d5), sin duda irónicamente, como si la opinión hubiera sido también expresada por el rapsoda.

539d5-541e1: tras describir la *téchnē* desde el principio de especialidad, Sócrates le pide a Ion que aplique dicho principio a su propia actividad de rapsoda y, del mismo modo que él le ha escogido (*hósper egṓ soi exélexa*, 539d6) pasajes de los poemas homéricos en que se muestra aquello que es propio del adivino, del

médico y del pescador (*hopoîa* [...] *hopoîa* [...] *hopoîa*, 539d7-8; Sócrates omite la referencia a los pasajes del arte del auriga), así también le escoja él (*hoúto kaì sỳ emì éklexon*, 539e1) pasajes que muestren lo que pertenece al rapsoda (*hopoîa toû rapsoidoû estin*, 539e2) y a su *téchne* (*kaì tês téchnes tês rapsoidikês*, 539e3), es decir, aquello que le concierne examinar y juzgar al rapsoda (*hà tôi rapsoidôi prosékei kaì skopeîsthai kaì diakrínein*, 539e3-4) más que a los demás hombres (*parà toùs állous anthrópous*, 539e4-5; es decir, aquello que es propio del rapsoda en cuanto rapsoda y que no pertenece a ningún otro *techníte*s). Como apoyo de la petición, Sócrates añade que Ion posee más experiencia que él en Homero (*empeiróteros eî emoû tôn Homérou*, 539e2; al dejar caer Sócrates que Ion es un hombre experimentado *(émpeiros)* en Homero, también da a entender que ello no supone una mayor comprensión del texto. Nos encontramos ante un avance de la posterior distinción entre *empeiría* y *téchne* que será desarrollada por Platón en *Gorgias,* 462c, a propósito de la actividad retórica). A la cuestión planteada, Ion difícilmente podría responder cumpliendo las condiciones establecidas por Sócrates, pues si el objeto del rapsoda se identifica con la poesía, el objeto de su supuesta *téchne* no será simplemente aquello que es mostrado por los pocos pasajes homéricos en los que se describe la actividad poética, sino los poemas homéricos en su totalidad. Y así, Ion responde del único modo que puede responder: afirmando que su objeto lo constituyen todos aquellos temas que son tratados en los poemas homéricos (*hápanta*, 539e6; la misma idea es desarrollada en *República,* X, 598c, pero en este caso aplicada a los poetas), lo que, además, hace de modo enfático (*Egò mén phemi*, 539e6). El problema para Ion radica en el hecho de que, desde la concepción socrática de la *téchne*, los poemas homéricos no constituyen una unidad, sino una recopilación de distintos objetos cuyo examen y juicio pertenecen a

distintas *téchnai*. El reproche de Sócrates no se hace esperar y se dirige nuevamente contra aquello que constituye la principal herramienta de la actividad rapsódica: la memoria. Sócrates resalta, en efecto, el carácter olvidadizo del rapsoda (*epilésmon* [...] *Epilésmona* [...] *epilanthánomai*, 539e7-540a1) en lo relativo a los acuerdos previamente tomados en común acerca de la naturaleza específica de toda *téchne*. El reproche de Sócrates resulta sin duda humillante, pues contrasta con el vivo deseo de Ion por mostrar su habilidad y pone, además, en evidencia la superficialidad de una memoria falible no asentada en la comprensión (véase, también, *Hipias menor,* 369a; *Fedro,* 277e). Sócrates le recuerda al rapsoda aquellos acuerdos a los que previamente habían llegado: que el arte del rapsoda es distinto del arte del auriga (*tèn rapsoidikèn téchnen hetéran eînai tês heniochikês*, 540a2-3), que al ser distinto tendrá que tratar de objetos distintos (*hetéran oûsan hétera gnósesthai*, 540a4), y que ni el rapsoda ni su arte podrán tratar de todos los objetos (*Ouk* [...] *pánta ge gnósetai he rapsoidikè* [...] *oudè ho rapsoidós*, 540a5-6). Y, por consiguiente, puesto que el objeto de la rapsodia no puede ser todos los temas tratados por Homero en sus poemas (*epeidè ouch hápanta*, 540b2), Sócrates le pide nuevamente a Ion que le aclare cuál es aquel objeto que conocerá su arte (*poîa dè gnósetai*, 540b2).

Ante el reproche de Sócrates, Ion ensaya otra respuesta, que consiste en afirmar que el objeto de su *téchne* es todo aquello que le *conviene* decir a un hombre y a una mujer, a un esclavo y a un hombre libre, a un gobernado y a un gobernante (*Hà prépei* [...] *andri eipeîn kai hopoîa gynaikí, kaì hopoîa doúloi kaì hopoîa eleuthéroi, kaì hopoîa archoménoi kaì hopoîa archonti*, 540b3-5; una tipología similar encontramos en *Menón* 73c-74e, en esta ocasión centrada en la búsqueda de una definición de la virtud; véase, también, Aristóteles, *Política,* I, 5, 1254b10-20).

Al hacer referencia a lo *conveniente* (*tò prépon),* Ion es consciente de que los poemas homéricos pueden ser evaluados más allá del puro análisis de las verdades factuales contenidas en sus versos, como su belleza o, más importante, su eficacia; ello acerca al rapsoda a la figura del sofista, y su actividad a la retórica, con toda la carga negativa que ello supone desde la concepción platónica del conocimiento, que no ve en las figuras del retórico y del rapsoda sino una apariencia de conocimiento cuyo objetivo único es la persuasión. Por eso, Sócrates rechaza la vía de diálogo que Ion intenta abrir, y lleva de nuevo muy hábilmente la discusión al terreno de las *téchnai.* Para ello, lo que hace es pensar en cada uno de los tipos señalados por Ion en su respuesta como alguien en posesión de una *téchnē*, de modo que vincula, sin duda de un modo falaz, al hombre libre gobernante con el médico y el timonel, y al gobernado con el enfermo, y al esclavo con el cuidador de bueyes y a la mujer con la hilandera. Así las cosas, animado por Sócrates (*légeis*, 540b6, c3, c4), Ion reconoce en cada caso que es el timonel y no el rapsoda quien conocerá mejor (*gnōsetai kállion*, 540b7) cuanto le conviene decir a quien gobierna la nave en una tormenta; y es el médico, y no el rapsoda, quien conocerá cuanto le conviene decir a quien gobierna sobre un enfermo; y es el esclavo cuidador de bueyes, y no el rapsoda, quien conocerá cuanto le conviene decir a ese esclavo cuando un buey se encoleriza y hay que apaciguarlo; y es la mujer hilandera, y no el rapsoda, quien conocerá lo que conviene decir acerca de su trabajo.

Siguiendo con la exposición de ejemplos, Sócrates pregunta, finalmente, si le corresponde al rapsoda conocer lo que le conviene decir a un hombre (*andrì prépei eipeîn*, 540d1) cuando es un general que debe exhortar a sus soldados (*strategōi stratiōtais parainoûntai*, 540d2). La respuesta que se espera del rapsoda es que tal conocimiento corresponde al general y no al rapsoda;

sin embargo, Ion responde que es el rapsoda quien conocerá tales cosas (*tà toiaûta gnósetai ho rapsoidós*, 540d3). Ello provoca el interés de Sócrates por conocer más detalles (*Tí dé;*, 540d4), de modo que pregunta, quizá irónicamente, si la *téchne* del general se identifica con la del rapsoda (*he rapsoidikè téchne strategiké estin;*, 540d4). Sin rastro de ironía, Ion afirma con énfasis (*goûn*, 540d5) que es él (*égoge*, 540d5) quien sabría lo que le conviene decir a un general (*hoîa strategòn prépei eipeîn*, 540d5). Ante tal respuesta, Sócrates vuelve a recordar la tesis de que con una misma *téchne* siempre se conocen las mismas cosas, y con distintas *téchnai* se conocen cosas distintas, de modo que, si resulta que (*etýgchanes*, 540d7; situación planteada a modo de hipótesis) en una misma persona se diera a la vez (*háma*, 540d7) la condición de jinete y citarista, una persona tal reconocería los caballos buenos y malos para montar por medio de la *téchne* de jinete (*Hêi hippeùs*, 540e4) —y no la de citarista—, mientras que reconocería a los que tocan bien la cítara por medio de la *téchne* de citarista (*hêi kitharistès*, 540e5) —y no la de jinete—. Establecido de nuevo este principio, que nuevamente es aceptado por el rapsoda, Sócrates le pregunta a Ion si, puesto que conoce los asuntos militares (*Epeidè dè tà stratiotikà gignóskeis*, 540e7), ello es (*póteron* [...] *è*, 540e7-8) por su condición de general (*strategikòs*, 540e7-8) o por su condición de buen rapsoda (*rapsoidòs agathós*, 540e8). La respuesta de Ion es que, según su parecer (*émoige dokeî*, 540e9), esas dos *téchnai*, la del general y la del rapsoda, no se diferencian (*Oudèn* [...] *diaphérein*, 540e8-9), y ante la sorpresa de Sócrates (*Pôs;*, 541a1), Ion vuelve a afirmar que esas dos *téchnai* no son dos, sino una sola (... *mían* [...] *è dýo; Mía émoige dokeî*, 541a1-3). Siguiendo la argumentación, Sócrates pregunta si un buen rapsoda resulta, casualmente, ser también un buen general (*Hóstis ára agathòs rapsoidòs estin, hoûtos kaì agathòs strategòs tygchánei ón;*, 541a3-4; y, nueva-

mente, en 541a7-b1), a lo que el rapsoda responde afirmativamente y con convicción (*Málista*, 541a4; *Pány ge*, 541b1). A modo de conclusión (*Oukoûn*, 541a5), Sócrates deduce de ello que quien sea un buen general resultará, casualmente, ser también un buen rapsoda (*kaì hóstis agathòs strategòs tygchánei ōn, agathòs kaì rapsōidòs estin*, 541a5-6), conclusión que, sin embargo, Ion no comparte (*Ouk aû moi dokeî toûto*, 541e6-7). El desacuerdo del rapsoda en este punto parece indicar que, a su juicio, el buen rapsoda *necesariamente* es un buen general, pero el buen general no es *necesariamente* también un buen rapsoda. Así pues, lo que en esta ocasión Ion plantea no es una identificación entre las *téchnai* del rapsoda y del general (algo que, por otro lado, él mismo ha afirmado poco antes; véase 540d4; 540e8-9), sino que la posesión de la primera *implica* la posesión de la segunda. A pesar de que esta parte del diálogo pudiera parecer una burda broma por parte de Platón, la elección de la *strategiké téchnē* no es en absoluto algo extravagante o casual, sino una consecuencia de la supuesta competencia atribuida a Homero en asuntos militares (véase, por ejemplo, *República,* X, 599c; Aristófanes, *Las ranas,* 1034-36) y, en cuanto intérprete de Homero, de la supuesta competencia que el propio Ion podría adjudicarse para sí mismo. Platón, que rechaza el tradicional modo de enseñanza basado en la lectura y el aprendizaje de los textos homéricos, trata de ridiculizar a Ion a través de Sócrates y anular la extendida idea de que Homero es un gran estratega, algo que también tratará de hacer en otros diálogos (véase, por ejmplo, *República,* X, 600a1-2: «—¿Y qué guerra se recuerda del tiempo de Homero que haya sido bien conducida bajo su mando o siguiendo su consejo? —Ninguna»). Por otro lado, hay que llamar la atención sobre el hecho de que Ion incide nuevamente en el aspecto puramente retórico de la actividad tratada, lo que le permite pensar, muy erróneamente, que la condición de gene-

ral puede ser reducida a la condición de hombre hábil para exhortar a los soldados en la batalla; una vez que ha caído en ese error, Ion se ve a sí mismo como un general capaz de ponerse frente a sus soldados y provocar en ellos las mismas reacciones que como rapsoda provoca en la audiencia. La prueba de que el criterio fundamental de su concepción del conocimiento es el elemento puramente retórico lo constituye, precisamente, el hecho de que Ion opine que ser un buen rapsoda implica ser también un buen general, pero niegue la implicación inversa.

A partir de este momento, Sócrates despliega una argumentación *ad hominem*. A las preguntas de si él es el mejor rapsoda griego (*Oukoûn sỳ tṓn Hellénon áristos rapsoidòs eî*, 541b2) y el mejor general griego (*Ê kaì strategós* [...] *tṓn Hellénon áristos rapsoidòs eî;*), Ion responde afirmativamente y con absoluta seguridad (*Polý ge*, 541b3; *Eû ísthi*, 541b4), y añade que todo ello lo ha aprendido de Homero (*taûtá ge ek tṓn Homérou mathṓn*, 541b5). Ante tal respuesta, Sócrates pregunta muy sorprendido (*Tí dé pot' oûn*, 541b6) cómo se dedica a recitar poemas y no a hacer la guerra, y si le parece muy provechoso para los griegos (*pollè chreía eînai toîs Héllesi*, 541c2) un rapsoda itinerante adornado con una corona de oro (en clara referencia a 530d8) y, sin embargo, le parece nada provechoso (*oudemía*, 541c2) un general. La respuesta que Ion acierta a dar no es sino una pobre e insostenible excusa: afirma que los atenienses o los lacedemonios no lo elegirían como general, pues ellos se consideran suficientes, se bastan a sí mismos (*autoì gàr oíesthe hikanoì eînai*, 541c6) para gobernar sin el concurso de extranjeros. Llegados a este punto, Sócrates no tiene sino que recordarle al rapsoda los casos de Apolodoro de Cícico (personaje desconocido; la información del Ion es recogida por Aelio, *V. H.*, XIV, 5 y por Ateneo, II, 506a, quien cita el paso como un ejemplo de la hostilidad de Platón contra los poetas), Fanóstenes de Andros (véase

Jenofonte, *Helénicas* I, 5, 18-19) y Heraclides de Clazomene (véase Aristóteles, *Constitucion de los atenienses*, XLI, 3), que han sido dignos de ser colocados al frente del ejército y de varias magistraturas a pesar de su condición de extranjeros (sobre estos tres personajes, véase Moore [1974], autor al que debemos el más exhaustivo estudio sobre la datación literaria y dramática del *Ion*). Sócrates da a entender que, al igual que en los casos referidos, bien podría Ion ponerse al frente del ejército ateniense si fuera digno de ello, habida cuenta, además, de que, tal como recuerda Sócrates, los efesios tienen como origen a los atenienses (*ouk Athēnaîoi mén este hoi Ephésioi tò archaîon...*, 541d6; véase Estrabón, XIV, 1; Pausanias, VII, 2, 5). El rapsoda solo acierta a preguntar sorprendido por las cualidades de estos generales extranjeros (*Poîon toûton*, 541c9). Aunque, en un principio, pudiera parecer que la elección de la figura del general constituye una burda broma platónica, sin embargo, responde a una estrategia muy bien pensada: en primer lugar, porque los generales ocupan la más alta posición en cuanto a poder y reconocimiento social, no solamente en los poemas homéricos, sino también en la sociedad ateniense contemporánea; y, en segundo lugar, porque su posición no procede, como la mayoría de los cargos en instituciones democráticas, del sorteo o del nacimiento, sino de la elección consciente de los ciudadanos en la asamblea. A partir de aquí, toda el prestigio de Ion se ve reducido al espacio del escenario, desde donde puede manejar a su antojo las emociones de la audiencia; pero una vez que esa misma audiencia se aparta del espacio litúrgico de la recitación rapsódica, los ciudadanos saben perfectamente que la actividad del general requiere la posesión de un conocimiento que resulta vital para la propia supervivencia de la polis, mientras que la rapsodia no constituye sino una mera imitación de aquella actividad, por muy persuasivo que el rapsoda pueda aparecer en el escenario con su hermo-

so atuendo, sus coronas de oro, su voz engolada y sus gestos emotivos. Fuera del escenario, el supuesto saber del rapsoda se desmorona. Y lo dicho a propósito del saber del general, bien podría aplicarse al resto de las *téchnai*. Abrumado por la intervención de Sócrates, Ion, consciente de la enorme distancia que existe entre su mera apariencia de conocimiento, adquirido mediante la lectura de un poeta ciego, y el saber que acompaña al verdadero *technítēs*, permanecerá callado a partir de este momento. El poeta y el rapsoda han sido finalmente despojados de la palabra.

542e1-542b4

Epílogo del diálogo. Ante la alternativa excluyente planteada por Sócrates de ser considerado un hombre injusto —por no aclarar en qué consiste su téchnē— o un hombre divino —sin téchnē, pero poseído por la divinidad—, Ion escoge ser un hombre divino. Sócrates concluye que el rapsoda no es un ensalzador de Homero gracias a una téchnē, sino gracias a la inspiración divina.

En el monólogo final, Sócrates corta brusca y desconsideradamente el intercambio de preguntas y respuestas (*allà gàr sý*, 541e1; el mismo uso en *Teeteto*, 196d11; *Filebo*, 43a6), y pasa a resumir las conclusiones a las que lo ha llevado su diálogo con el rapsoda. Sócrates acusa a Ion de haber actuado injustamente (*adikeîs*, 541e3; y nuevamente en 542a3, 6 y 7) si afirma que es capaz de ensalzar a Homero (*eî Hómēron epaineîn*, 541e2; el uso del condicional muestra el escepticismo de Sócrates ante la afirmación de Ion) gracias a una *téchnē* o un conocimiento (*hōs*

téchnei kaì epistémei, 541e2; véase 532c6 y 536c1), pues lo ha engañado (*exapatâis*, 541e4) al declarar que conoce muchas cosas hermosas (*pollà kaì kalà*, 541e3) sobre Homero y afirmar que se lo iba a mostrar (*epideíxein*, 541e4; en referencia a 530d4-5), cuando en realidad está lejos de haber mostrado tal conocimiento (*polloû deîs endeîxai*, 541e5; el mismo uso en *Menón*, 79b8, cuando Sócrates recrimina a Menón no haberle explicado en qué consiste la virtud). La acusación de Sócrates nos hace recordar que en las dos ocasiones en que el rapsoda se ha ofrecido para llevar a cabo una exhibición de su saber frente a Sócrates, este la ha demorado para un mejor momento (véase 530d5-531a1; 536d4-e1), y que, en una tercera ocasión, en que Ion había iniciado su exhibición, Sócrates le ha cortado bruscamente (véase 537c1), mostrando con ello su nulo interés en la habilidad del rapsoda. También sabemos, sin embargo, que desde la concepción socrática del conocimiento, la exhibición de las habilidades interpretativas del rapsoda (gran memoria, hermosa voz, capacidad para emocionar a la audiencia, buen gusto para escoger su atuendo, etcétera) no tienen en sí mismas ningún interés si no están acompañadas de un conocimiento real de aquellos temas tratado por Homero en sus poemas. Y ese conocimiento es, precisamente, lo que Ion no ha podido demostrar, y, por ello, es acusado por Sócrates de cometer una injusticia con él. En efecto, Sócrates le recrimina no haberle dicho en qué cosas es hábil (*hôn deinòs eî*, 541e6), a pesar de haber insistido en ello desde hace tiempo (*pálai emoû liparoûntos*, 541e6; véase 531a1-2; 536d8-e1), sino que, como Proteo (dios del mar con poderes proféticos cuyo contenido solo revelaba cuando era atrapado; para evitarlo, adquiría diversas formas, de tal modo que su capacidad de metamorfosis era proverbial; véase Homero, *Odisea*, IV, 384-461; Virgilio, *Geórgicas*, IV, 387-414. En *Eutidemo* 288b-c Platón hace el mismo uso del personaje con el

fin de criticar la habilidad de los sofistas para escabullirse de la discusión), asume múltiples formas (*pantodapòs*, 541e7; véase *República*, III, 398a, donde Platón utiliza el término para expresar la facilidad de los actores para asumir diferentes personajes) y va arriba y abajo (*stréphómenos áno kaì káto*, 541e8; la misma expresión en *Laques* 196b; *Gorgias* 511a; *Fedro* 278d, para expresar la confusión inducida por el discurso de sofistas, poetas o del propio Sócrates) hasta que finalmente se escapa y se muestra como un general, a fin de no mostrar (*hína mè epideíxeis*, 542a1) su habilidad en la sabiduría homérica (*hos deinòs eî perì Homérou sophían*, 542a1).

Sin dejar intervenir al rapsoda, Sócrates pasa inmediatamente a plantear la alternativa excluyente (*ei mèn* [...] *ei dè*..., 542a2 ss.) que centra el tema del diálogo y resume las principales cuestiones desarrolladas a lo largo del mismo: si Ion está en posesión de una *téchne* (*ei mèn oûn technikòs ón*, 542a2; véase 532c5; 533d1) y, sin embargo, lo priva a Sócrates de la prometida exhibición sobre Homero (*perì Homérou hyposchómenos epideíxein*, 542a2-3), entonces lo engaña (*exapatâis* me, 542a3) y es injusto con él (*ádikos eî*, 542a3); pero si no está en posesión de una *téchne* (*ei dè mè technikòs eî*, 542a3-4), sino que, por medio de una asignación divina y poseído por Homero (*allà theíai moírai katechómenos ex Homérou*, 542a4; véase 536b5; 536c1), sin saber nada (*medèn eidòs*, 542a4-5; véase 536e4-5) dice muchas cosas hermosas (*pollà kaì kalà*, 542a5; véase 530d3; 536e1-2; 541e3-4) sobre el poeta, entonces no comete injusticia (*oudèn adikeîs*, 542a6). Ante este estado de cosas, Sócrates le plantea a Ion cómo desea ser considerado (*héloû oûn pótera boúlei nomízesthai hypò hemôn*, 542a6-7): un hombre injusto o un hombre divino (*ádikos anèr eînai è theîos*, 542a7). O de un modo más exacto: un hombre injusto pero con la posesión de una *téchne*, o un hombre poseído por la divinidad pero sin la posesión de una

téchnē. Obsérvese que la pregunta planteada por Sócrates no hace referencia a la condición del rapsoda o a la naturaleza de su conocimiento, sino a su consideración por parte de los demás, es decir, a su mera apariencia. Ante semejante alternativa, a Ion parece quedarle un solo camino: ser considerado un hombre divino (*tò theîon nomízesthai*, 542b1-2); efectivamente, hay una gran diferencia (*Polỳ diaphérei*, 542a1) entre ambas, pues es mucho más hermoso (*polỳ gàr kállion*, 542b1) ser considerado un ser divino que un hombre injusto. La escueta y rotunda conclusión con la que Sócrates pone fin al diálogo no se hace esperar: por su parte (*par' hēmîn*, 542b3, con el mismo carácter irónico con el que da comienzo el diálogo), se concede que Ion es un divino ensalzador de Homero y no el poseedor de una *téchnē* (*theîon eînai kaì mḗ technikòn perì Homḗrou epainḗten*, 542b4). La última palabra con que Platón finaliza el diálogo es *epainḗten*: el rapsoda Ion es un ensalzador de Homero, lo que no implica ni supone la posesión de una capacidad para explicar o entender los textos homéricos. En ese sentido, la actividad del rapsoda se limita a la memorización y recitación de las palabras o versos del poeta *(tà épē)*, pero no a la comprensión de su pensamiento *(hē diánoia)*, par de opuestos complementarios que al comienzo del diálogo aparecían como objetos de la actividad rapsódica. Sin objeto propio de conocimiento y sin una *téchnē* que lo capacite para abordarlo, el rapsoda no puede sino limitarse al elogio del poeta por medio de la inspiración; y la inspiración, al tiempo que lo convierte en un ser divino, lo convierte también en un ser ignorante. Y, en cuanto ignorante, incapacitado para la labor pedagógica y la dirección del Estado.

7. Bibliografía

ADAM, J. (1969): *The* Republic *of Plato*, Cambridge: Cambridge University Press.

ADKINS, A. W. H. (1970): «Clouds, Mysteries, Socrates, and Plato», *Antichthon*, núm. 4, pp. 13-24.

ALBINI, U. (1954): *Platone, Ione,* intr. y com., Firenze: La Nuova Italia.

ALEGRE GORRI, A. (2011): *Platón. Diálogos* (2 vols.), pról. de Carlos García Gual y trads. de Julio Calonge (*Apología de Sócrates, Critón, Eutifrón, Hipias Menor, Hipias Mayor* y *Gorgias*), Emilio Lledó (*Ion, Lisis, Cármides* y *Fedro*), Carlos García Gual (*Laques, Protágoras* y *Fedón*), Francisco José Olivieri (*Eutidemo* y *Menón*), José Luis Calvo (*Crátilo*), Marcos Martínez (*Banquete*), Conrado Eggers Lan (*República*), M.ª Isabel Santa Cruz (*Parménides* y *Político*), Álvaro Vallejo (*Teeteto*), Néstor Luis Cordero (*Sofista*), M.ª Ángeles Durán (*Filebo*) y Francisco Lisi (*Timeo* y *Critias*), Madrid: Gredos.

ALONSO, J., J. ETXAIDE y H. RODRIGUEZ, (2001): *Platon. Ion,* sarrera eta itzulpena. Hitzaurrea: José Ramón Arana, Donostia: Jakin.

ARANA, J. R. (1998): «El *Ion*, fundador de la hermenéutica occidental», *Veleia*, núm. 15, pp. 257-276.

ASMIS, E. (1992): «Plato on poetic creativity», en R. KRAUT (ed.): *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 338-364.

AST, F. (1818): *Platons Leben und Schriften*, Leipzig.

BAMBROUGH, R. (1978): «Plato's Political Analogies», en Gregory VLASTOS (ed.): *Plato: A collection of Critical Essays. II: Ethics, Politics and Philosophy of Art and Religion*, Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, pp. 187-205.

BARKER, A. (1984): *Greek Musical Writings. I: The Musician and His Art*, Cambridge: Cambridge University Press.

BEKKER, I. (1816): *Platonis Dialogui, Graece et Latine*, Berolini: Imprisis GE. Reimini.

BERNABÉ, A., y F. CASADESÚS (2008): *Orfeo y la tradición órfica*, 2 vols., Madrid: Akal.

BENARDETE, S. (1963): «Some Misquotations of Homer in Plato», *Phronesis*, núm. 8, pp. 173-178.

BETTINI, M. S. (1989): «Il disciplinamento coatto. Dello *Ione*», *Lexis*, núm. 3, pp. 53-73.

BELFIORE, E. (1983): «Plato's Gratest Accusation against Poetry», *Canadian Journal Philosophy*, supplementary, vol. 9, pp. 39-62.

— (1984): «A Theory of Imitation in Plato's *Republic*», *Transactions of the American Philological Assotiation*, núm. 114, pp. 121-146.

BERNABÉ, A. (2003): *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Madrid: Alianza Editorial [1988].

BLANKEY, J. (1996): «Socrates, Homer, and Plato's *Ion*», *Prudentia*, vol. 28, núm. 1, pp. 1-15.

BOTTIN, L. (1975): «Platone censore di Homero», *Bollettino dell'Instituto di Filologia greca dell'Universita di Padova*, núm. 2, pp. 60-79.

BOYD, T. (1994): «Where Ion Stood, What Ion Sang», *HSCPh*, núm. 96, pp. 109-121.

BRANWOOD, L. (1990): *The Chronology of Plato's Dialogues*, Cambridge: Cambridge University Press.

BREDLOW, L.-A. (ed.) (2010): *Diógenes Laercio. Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, Zamora: Lucina.

BREMER, J. (2005): *Plato's* Ion. *Philosophy as Performance*, North Richland Hills: Bibal Press.

— (2012): *Thoughts on Plato's* Ion, being the text of a lecture by Jacob Klein given on October 1, 1972, with annotations and commentary by John Bremer. (Texto no publicado.)

BRUNO, G. (1987): *De los heroicos furores*, intr., trad. y notas de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid: Alfaguara.

BURNET, J. (recognovit brevique adnotatione critica instruxit) (1972): *Platonis opera*, 5 t., Oxford: Oxford Classical Texts [1900-1907].

CALVO MARTÍNEZ, T. (ed.) (1994): *Aristóteles. Metafísica*, Madrid: Gredos.

CAMPBELL, P. N. (1986): «The *Ion*: Argument and Drama», *Res Publica Litterarum*, núm. 9, pp. 59-68.

CANTO, M. (1989): *Platon. Ion*, trad. inèdite, intr. et notes, Paris: Flammarion.

CAPUCCINO, C. (2005): *Filosofi e rapsodi. Testo, traduzione e commento dello* Ione *platonico*, Bologna: CLUEB.

CHADWICK, N. K. (1942): *Poetry and Prophecy*, Cambridge: Cambridge University Press.

CHAILLEY, J. (1979): *La musique grecque antique*, Paris: Les Belles Lettres.

COLLINS, D. (2004): *Mater of the Game. Competition and Performance in Greek Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press.

CORNFORD, F. M. (1934): *The Origin of Attic Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press.

DAVISON, J. A. (1958): «Notes on the Panathenaea», *Journal of Hellenic Studies*, núm. 78, pp. 23-42.

DEMAND, N. (1975): «Plato and the painters», *Phoenix*, núm. 29, pp. 1-20.

DESCLOS, M.-L. (1996): «Socrate, poète et rhapsode. Quelques remarques sur l'*Ion*», *Recherches sur la Philosophie et le Langage*, núm. 18, pp. 131-55.

DIELH, E. (1954): *Anthologya lyrica graeca*, Lipsiae [1936].

DIELS, H., y W. KRANZ (1985): *Die Fragmente der Vorsokratiker*, I-III, Weidman, Zürich-Hildesheim [1903].

DILLER, H. (1955): «Probleme des Platonischen *Ion*», *Hermes*, núm. 83, pp. 171-187.

DILTHEY, W. (1970): *Leben Schleiermachers*, Berlin [1898].

DOBSON, W. (ed.) (1836): *Schleiermacher. Introductions to the Dialogues of Plato*, Cambridge-London.

DORTER, K. (1973): «Plato's Characterization of Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 32, núm. 1, pp. 65-78.

DÜMMLER, F. (1882): *Antisthenica*, Halle: Typis Hendeliis.

EDELSTEIN, E. J., y L. EDELSTEIN (1998): *Asclepius*, Johns Hopkins University Press [1945].

ELSE, G. F. (1986): *Plato and Aristotle on Poetry*, Chapel Hill & London: The University of North Caroline Press.

FICINO, M. (1993): *Sobre el furor divino y otros textos*, ed. bilingüe, selección de textos, intr. y notas de Pedro Azara, trad. de Juan Maluquer y Jaime Sainz, Barcelona: Anthropos.

FLASHAR, H. (1958): *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie*, Berlin: Akademie Varlag.

FORD, A. (1988): «The Classical Definition of RAPSODIA», *Classical Philology*, vol. 83, núm. 4, pp. 300-307.

FRONTISI-DUCROUX, F. (1975): *Dédale: Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris: Maspero.

GADAMER, H.-J. (1969): «Schleiermacher platonicien», *Archives de Philosophie*, pp. 28-39.

GAISER, K. (1984): «Platone sulla altrui e la propia poesia: *Ione*, *Repubblica*, *Leggi*», *Platone comme scrittore filosofico*, Napoli: Bibliopolis, pp. 102-123.

GALLI, G. (1958): *Socrate e alcuni dialoghi platonici*, Torino: Università di Torino.

GARCÍA GUAL, C. (ed.) (1999): *Homero. Ilíada. Odisea*, texto griego y trad., trads. de Emilio Crespo Güemes y José Manuel Pabón, apéndice: Óscar Martínez, Madrid: Espasa Calpe (Biblioteca de Literatura Universal).

GARCÍA YEBRA, V. (1992): *Poética de Aristóteles*, Madrid: Gredos [1974].

GENTILI, B. (1996): *Poesía y público en la Grecia antigua*, Barcelona: Quaderns Crema [1984].

GIL, L. (1966): *Los antiguos y la «inspiración» poética*, Madrid: Guadarrama.

GIULIANO, M. G. (2005): *Platone e la poesia. Teoria de la composizione e prassi della ricezione,* Sankt Augustin: Akademia Verlag.

GOETHE (1797): *Plato als Mittgenosse einer Christlichen Offenbahrung,* en E. GRUMACH (1949): *Goethe und die Antike*, Berlín: De Gruyter, II, pp. 758-762.

GREENE, W. CH. (1918): «Plato's View of Poetry», *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 29, pp. 1-75.

— (1920): «The Spitit of Comedy in Plato», *Harvard Studies in Classical Philology*, núm. 31, pp. 63-123.

GROTE, G. (1867): *Plato and the Other Companions of Socrates*, London: J. Murray.

GRUMACH, E. (1949): *Goethe und die Antike*, Berlin: De Gruyter.

GUTHRIE, W. K. C. (1935): *Orpheus and Greek Religion*, London.

— (1990): *Historia de la filosofía griega. IV: Platón. El hombre y sus diálogos: primera época*, Madrid: Gredos [1962].

HALLIWELL, S. (1988): *Plato: Republic X,* Warminster: Aris & Phillips.

— (2002): *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton: Princeton University Press.

HARRIOT, R. (1969): *Poetry and Criticism Before Plato*, London: Methuen & Co LTD.

HARRIS, J. P. (2001): «Plato's *Ion* and the End of His *Symposium*», *Illinois Classical Studies,* núm. 26.

HAVELOCK, E. (2002): *Prefacio a Platón*, Madrid: Antonio Machado Libros [1963].

HERMANN, K. F. (1976): *Geschichte und System der Platonischen Philosophie*, New York: Arno [1839].

IMPERIO, O. (1998): «La figura dell'intelletuale nella commedia greca», en A. M. BELARDINELLI y otros (ed.): *Tessere. Fram-*

menti della commedia greca: studi e commenti, Bari: Adriatica, pp. 43-130.

IRIGOIN, J. (1997): *Tradition et critique des textes grecs*, Paris: Les Belles Lettres.

IRWIN, T. (1977): *Plato's Moral Theory: The Early and Middle Dialogues*, Oxford: Oxford Clarendon Press.

ISNARDI PARENTE, M. (1974): «La concezione platonica dell'arte e della poesia», en E. ZELLER y R. MONDOLFO (eds.): *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, vol. II, Firence: La Nuova Italia, pp. 696-713.

KEULS, E. (1978): *Platon and Greek painting*, Leiden: Brill.

KUGEL, J. L. (ed.) (1990): *Poetry and prophecy*, Ithaca-London: Cornell University Press.

JANAWAY, C. (1995): *Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts*, Oxford: Oxford University Press.

JANELL, W. (1901): *Quaestiones Platonicae*, Neue Jahrbicher fiir Philologie, supl. 26.

JOWETT, B. (1914): *The dialogues of Plato*, 4 vols., New York: Bigelow, Brown & Co [1871].

KIRK, G. S. (1962): *The songs of Homer*, Cambridge: Cambridge University Press.

KRÄMER, H. J. (1989): *Platone e i fundamenti della metafisica. Saggio sulla teoria dei principi e sulle dottrine non scritte di Platone*, Milano: Vita e Pensiero.

LABARBE, J. (1949): *L' Homère de Platon*, Liège: Faculté de Philosophie et Lettres.

LALANDE, A. (1960): «Tecnique», en *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*, Paris: PUF, pp. 1106-1107.

LAMB, W. R. M. (1990): *Plato. Complete Works*, vol. VIII, *Statesman, Philebus, Ion*, Cambridge: Loeb Classical Library [1925].

LANATA, G. (1963): *Poetica pre-platonica. Testimonianze e Frammenti*, Firenze: La Nuova Italia.

LEDGER, G. R. (1989): *Re-counting Plato; a Computer Analysis of Plato's Style*, Oxford: Oxford University Press.

LEGOMSKY, D. S. (1987): *Plato's* Ion *and Socratic Education,* a dissertation for the degree of PhD, Ann Arbor (MI): UMI.

LIEBERT R. S. (2010): «Fact and Fiction in Plato's *Ion*», *American Journal of Philology,* núm. 131, pp. 179-218.

LINFORTH, I. M. (1946): «The Corybantic Rites in Plato», *University of California Publications in Classical Philology,* vol. 13, núm. 5, pp. 121-162.

LISI, F. (1999): *Platón. Diálogos,* vol. VIII, *Leyes,* I-IV, intr., trad. y notas, Madrid: Gredos.

LLEDÓ, E. (2011): *El concepto de «Poíesis» en la filosofía griega,* Madrid: Dykinson [1961].

LYONS, J. (1972): *Structural Semantics: An Analysis of Part of the Vocabulary of Plato,* Oxford: Publications of the Philological Society, núm. 20 [1963].

MACÍA APARICIO, L. M. (1993): *Aristófanes. Comedias,* 3 vols., intr., trad. y notas, Madrid: Ediciones Clásicas.

MADHU, R. CH. (1999): «Plato's Homer», *Ancient Philosophy,* núm. 19, pp. 87-95.

MENZA, V. (1972): *Poetry and the Téchne Theory: An analysis of the Ion and Republic, Bks. III and X,* a dissertation submitted to The John Hopkins University in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Baltimore, Maryland.

MERIDIER, E. (1978): *Platon. Oeuvres complètes,* Paris: Les Belles Lettres [1931].

MEYER, E. (1899): *Forschungen zur alten Geschichte,* Halle.

MOORE, J. D. (1973): «Limitation and Design in Plato's *Ion*», Pacific Coast Philology, vol. 8, pp. 45-51.

— (1974): «The dating of Plato's *Ion*», *Geek, Roman and Byzantine Studies,* núm. 15, pp. 421-439.

MOREAU, J. (1939): «Les thèmes platoniciens de l'*Ion* de Platon», *Revue des Études Grecques,* núm. 52, pp. 419-428.

MOORS, K., y J. R. KAYSER (1975): «Aristophanes Metrical Irony in NEPHELAI at 225», *Apeiron,* núm. 9, pp. 20-24.

MOSS, J. (2007): «What Is Imitative Poetry and Why Is Bad?», en G. R. F. FERRARI (ed.): *Cambridge Companion to Plato's Republic*, Cambridge, pp. 415-444.

MURRAY, P. (1981): «Poetic Inspiration in Early Greece», *Journal of Hellenic Studies*, núm. 101, pp. 87-100.

NAGY, G. (1996): *Homeric Questions,* Austin: University of Texas Press.

NEHAMAS, A. (1982): «Plato on Imitation and Poetry in Republic 10», en J. MORAVCSIK y P. TEMKO (eds.): *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts,* Totowa, N. J.: Rowan & Littlefield, pp. 47-78.

NEUMAN, H. (1969): «Socrates in Plato and Aristophanes», *American Journal of Philology*, núm. 90, pp. 201-214.

NIETZSCHE, F. (1973): *El nacimiento de la tragedia*, trad. de A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.

NITZSCH, G. G. (1822): *Platonis dialogus Ion*, Lipsiae.

NUSSBAUM, M. (1986): *The fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press.

ORTEGA, A. (1995): *Píndaro. Odas y fragmentos*, Madrid: Gredos.

OTT, S. D. (1992): *A Commentary on Plato's* Ion, a dissertation for the degree of PhD, Ann Arbor (MI): UMI.

PADILLA, M. (1992): «Rhapsodic Plato? *Ion*'s Re-representation», *Lexis,* núms. 9-10, pp. 121-143.

PARKE, H. V. (1977): *Festivals of the Athenians*, Ithaca: Cornell University Press.

PAVESE, C. O. (1998): «The Rhapsodic Epic Poems as Oral and Independent Poems», *Harvard Studies in Classical Philology*, núm. 98, pp. 63-90.

PEPIN, J. (1976): *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris: Études Augustiniennes.

PÉREZ MARTEL, J. M. (2007): *Platón. Ion,* Madrid: Alianza Editorial.

PÉREZ MARTÍNEZ, A. (1999): *Hesíodo. Obras y fragmentos*, Madrid: Gredos.

PFEIFFER, R. (1968): *History of Classical Scholarship. From the Begginings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford: Oxford University Press.

PHILIP, J. A. (1970): «The Platonic Corpus», *Phoenix*, vol. 24, núm. 70, pp. 296-308.

POWELL, B. B. (2000): «Text, Orality, Literacy, Tradition, Dictation, Education and other Paradigms of Explication in Greek Literary Studies», *Oral Tradition*, vol. 15, núm. 1, pp. 96-125.

PRADEAU, J.-F. (2001): *Platon. Ion,* suivi de Édouard Mehl: *Deux lectures de l'Ion: M. Ficin et J. W. Goethe* et Jean-Luc Nancy: *Le partage des voix*, Paris: Ellipses.

RAMIS BARCELÓ, R. (2007): «La influencia del *Ion* de Platón en *A defence of poetry* de Shelley», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios,* núm. 37, Universidad Complutense de Madrid.

RANKIN, H. D. (1979): «The Comic Republic», *Polis*, núm. 2, pp. 11-18.

RANTA, J. (1967): «The Drama of Plato's *Ion*», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 26, núm. 2, pp. 219-229.

REALE, G. (2001): *Platón. En busca de la sabiduría secreta*, Barcelona: Herder [1998].

— (2003): *Por una nueva interpretación de Platón. Relectura de la metafísica de los grandes diálogos a la luz de las doctrinas no escritas*, Barcelona: Herder [1993].

RICHTER, G. M. A. (1967): *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, London-New Haven: Yale University Press [1930].

RIJKSBARON, A. (ed.) (2007): *Plato. Ion. Or: On the Iliad*, edited with introduction and commentary, Leiden-Boston: Brill.

RITTER, C. (1888): *Untersuchungen über Plato*, Stuttgard.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (2010): *Líricos griegos: elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a. C.),* 2 vols., Madrid: CSIC.

RODRÍGUEZ DELGADO, J. C. (2009): «Oralidad, imágenes y reflexión ética en la *Ilíada*», en J. AGUIRRE, I. CEBERIO y O.

GONZÁLEZ (eds.): *Visión, racionalidad, imagen*, Madrid: Plaza y Valdés, pp. 15-37.

— (2010): *El desarme de la cultura. Una lectura de la* Ilíada, Madrid: Katz.

ROSEN, S. (1988): «The Quarrel between Philosophy and Poetry», *The Quarrel Between Philosophy and Poetry. Studies in Ancient Tought*, New York-London: Routledge, pp. 1-26.

SALES, J. (2002): «L'ofici i la follia: la qüestió sobre la tekhné i la forca poètica en l'*Ió*», en Josep MONTSERRAT MOLAS (ed.): *Hermenèutica i platonisme*, Barcelona: Barcelonessa d'Edicions, pp. 27-61.

SALINAS, H. (2011): *El modelo de la abeja obrera en la época clásica*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona.

SAXONHOUSE, A. W. (1978): «Comedy in Callipolis: Animal Imagery in the *Republic*», *American Political Science Review*, núm. 72, pp. 888-901.

SCHLEIERMACHER, D. (2010): *Platons Werke*, Charleston: Nabu Press [1804-1828].

SCHOUSEN, M. M. (1986): *On the Rhapsode: the Position of the «Ion» in Plato's Theory of Poetry*, a thesis for the degree of Master of Arts, Ann Arbor (MI): UMI

SEALEY, R. (1957): «From Phemios to Ion», *Revue des Études Grecques*, núm. LXX, pp. 312-55.

SIKES, E. E. (1931): *The Greek View of Poetry*, London.

SOLANA, J. (2011): «Protágoras y los poetas», *Convivium*, núm. 24, pp. 5-23.

— (2013): *Los sofistas. Testimonios y fragmentos*, Madrid: Alianza Editorial [1996].

SOUILHÉ, J. (1930): «La *theía moíra* chez Platon», en *Philosophia perennis I* (mélanges J. Geyser), Regensburg: Habbel, pp. 11-25.

SPERDUTI, A. (1950): «The Divine Nature of Poetry in Antiquity», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, núm. 81, pp. 209-240.

SPRAGUE, R. K. (1962): *Plato's Use of Fallacy. A Study of the* Euthydemus *and Some Other Dialogues*, London: Routledge and Kegan Paul.

— (1976): *Plato's Philosopher King. A Study of the Theoretical Bachground*, Columbia: University South Caroline Press, pp. 1-14.

STÄHLIN, F. (1901): *Die Stellung der Poesie in der platonischen Philosophie*, Munich.

STALLBAUM, G. (1857): *Prolegomena ad Ionem*, Gothae et Erfordiae: Sumptibus Hennings.

STERN-GILLET, S. (2004): «On (mis)interpreting Plato's *Ion*», *Philosophy: Journal Articles (Peer-Reviwed)*, paper 2.

STOCKTON, D. (1952): «Plato's Quarrel with the Poets», *Durham University Journal,* núm. 14, pp. 64-70.

TATE, J. (1928): «Imitation in Plato's *Republic*», *Classical Quarterly*, núm. 22, pp. 16-23.

— (1929): «Plato and Allegorical Interpretation» (I), *The Classical Quarterly*, núm. 23, pp. 142-154.

— (1930): «Plato and Allegorical Interpretation» (II), *The Classical Quarterly*, núm. 24, pp. 1-10.

— (1932): «Plato and Imitation», *Classical Quarterly*, núm. 26, pp. 161-169.

— (1934): «On the History of Allegorism», *The Classical Quarterly*, núm. 28, pp. 105-114.

TAYLOR, A. E. (1926): *Plato: the Man and his Work*, London.

THESLEFF, H. (1982): *Studies in Platonic chronology*, Helsinki.

TIGERSTEDT, E. N. (1969): *Plato's Idea of Poetical Inspiration*, Helsinki: Commentationes Humanarum Litterarum.

— (1970): «Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato», *Journal of the History of the Ideas,* núm. 31, pp. 163-178.

TRABATTONI, F. (1986): «Sul significato dello Ione platonico», *Sandalio,* núms. 8-9, pp. 27-57.

USENER, H. (1902): «Milch und Honig», *Rheinisches Museum,* núm. 57, 177-195.

VELARDI, R. (1989): *Enthousiasmos. Possesione rituale e teoria della comunicazione in Platone,* Roma: Edizioni dell'Ateneo.

VERDENIUS, W. J. (1943): «L'*Ion* de Platon», *Mnemosyne,* núm. 11, pp. 233-262.

VERSENYI, L. (1970-71): «The Quarrel between Poetry and Philosophy», *Philosophical Phorum,* núm. 2, pp. 200-212.

VICAIRE, P. (1960): *Platon. Critique littéraire,* Paris: Librairie C. Klincksieck.

— (1963): «Les Grecs et le mystère de l'inspiration poétique», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé.*

VLASTOS, G. (1987): «Socratic Irony», *Classical Quarterly,* núm. 37, pp. 79-96.

WASZINK, J. H. (1974): *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antique,* Opladen : Westdeutscher Verlag.

WEST, M. L. (1984): «Rhapsodes», en N. G. L. HAMMOND y H. H. SCULLARD: *The Oxford Classical Dictionary, Oxford,* pp. 919-20.

WILAMOWITZ-MOLLENDORF, U. (1893): *Aristoteles und Athen,* Berlin: Weidmann.

— (1920): *Platon,* 2 vols., Berlin.

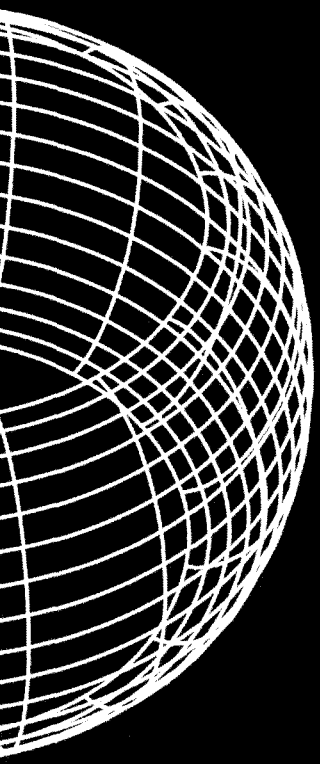
WOLF, F. A. (1985): *Prolegomena to Homer,* Princeton: Princeton University Press [1795].

WOODRUFF, P. (1982): «What Could Go Wrong with Inspiration?», en J. MORAVCSIK y P. TEMKO (eds.): *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts,* Totowa, N. J.: Rowan & Littlefield.

— (1983): *Plato. Two Comic Dialogues: Ion. Hippias Major,* Indianapolis: Hackett Publishing Company.

WOOLF, R. (1997): «The Self in Plato's *Ion*», *Apeiron,* vol. 30, núm. 3, pp. 189-210.

ZELLER, E. (1875): *Die Philosophie der Griechen,* Leipzig.



EN EL DIÁLOGO PLATÓNICO *ION*, SÓCRATES NIEGA que la actividad poética, tanto en su aspecto compositivo como en su aspecto rapsódico, constituya un conocimiento. Ajena a los principios que rigen el verdadero conocimiento —el principio de especialidad, según el cual a cada *téchne* le corresponde una y solo una función que le es propia en un solo dominio de objetos, y el principio de totalidad, según el cual la posesión de una determinada *téchne* supone el conocimiento experto sobre todos los casos posibles que puedan caer dentro del dominio de objetos del que se ocupa—, la actividad de poetas y rapsodas responde a la posesión de la inspiración divina *(enthousiasmós)*, regalo de los dioses que, al tiempo que los convierte en seres divinos, los convierte también en seres ignorantes; y, en cuanto ignorantes, incapacitados para la labor educativa, que en una sociedad regida racionalmente debe corresponder a los filósofos. Sobre la naturaleza del supuesto conflicto entre la poesía y la filosofía, que Platón situara interesadamente en tiempos antiguos, no pocas claves se encuentran en el diálogo *Ion*, cuya brevedad contrasta con el gran interés que despertó entre comentaristas de la talla de Ficino, Bruno, Goethe, Schleiermacher o Nietzsche.

ISBN 978-84-15271-84-0

9 788415 271840